

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« LE VOYAGE D'HIVER » :
UNE INSTALLATION LUMINEUSE ET PHOTOGRAPHIQUE
DE LUMIÈRE ET DE NUIT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JULIETTE SCHMITZ

AVRIL 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce projet a pu être réalisé grâce au soutien financier de la Bourse d'études de second cycle à l'étranger, décernée par le *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*, CONACYT, Mexique.

Un remerciement spécial à l'École des Médias de la Faculté de Communication, de l'Université du Québec à Montréal, et au Centre de recherche Hexagram- UQAM, Canada.

La voyageuse remercie très particulièrement le soutien indéfectible de Ronald et Rosine Landry, Claude et Monique Landry, Diane Ethier et leurs familles, qui ont abrité mon corps et mon cœur québécois. Merci à Jeanne-Monique Fortin et Pierre Doucet. Merci, Karen.

Je salue le professionnalisme et le bon conseil de mon directeur de recherche Jean-François Renaud, de grande élégance, et celui des membres de mon jury, Martin l'Abbé et Diane Poitras, merci de votre apport sensible et généreux. Merci aussi à Martin Pelletier et Jason Pomrenski pour votre accueil à l'Agora. Madame Danielle Gariépy, Robert Chrétien, un grand merci de votre inestimable accompagnement.

Merci Carl Aksynczak, programmeur et complice d'action généreux et solidaire, dont la force a été un précieux soutien pour la mise en œuvre de l'installation.

Je salue et remercie tous mes collègues, voyageurs acharnés de cette Maîtrise.

Je dédie ce projet à ma famille
Carole, Amanda et Patrice Schmitz,
phares de tous mes voyages.

... Et à tous ceux qui cherchent et aiment la lumière.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CADRAGE CONCEPTUEL	6
1.1 La Lumière, ou les paradoxes du tangible.	6
1.1.1 Lumière physique.....	6
1.1.2 Lumière-symbole	9
1.2 La Nuit	12
1.2.1 La Nuit géographique.....	12
1.2.2 La Nuit de l'Âme.	14
1.3 Dualités opposées : les <i>Mysterium Conjunctionnis</i>	17
CHAPITRE II	
CADRAGE ESTHÉTIQUE	23
2.1 Installer le message de lumière	23
2.2 Photographier « Le Voyage d'Hiver ».....	26
2.3 Chanter : sculpter l'intangible	32
2.4 Mettre en scène une ambiance	33
CHAPITRE III	
PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE	35
3.1 L'œuvre-parcours	35
3.2 L'œuvre-objet : composantes matérielles	36
CHAPITRE IV	
COMPTE RENDU DE LA PRÉSENTATION DE L' ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE	
4.1 Fleur d'une nuit.....	41
4.2 Arrimage des axes conceptuels et de la mise en œuvre	42
4.3 Retour critique de la démarche	45

4.4	Retour critique du public.....	47
	CONCLUSION	49
ANNEXE A		
	INSTALLATIONS LUMINEUSES CONNEXES	53
ANNEXE B		
	PHOTOGRAPHER DE NUIT	55
ANNEXE C		
	DOCUMENTATION AUDIOVISUELLE	
	« LE VOYAGE D'HIVER »	56
ANNEXE D		
	VUE D'ENSEMBLE DE L'INSTALLATION	
	« LE VOYAGE D'HIVER »	57
APPENDICE A		
	AFFICHE DE DIFFUSION.....	58
	BIBLIOGRAPHIE	59

RÉSUMÉ

L'installation lumineuse et photographique ou *Immersion Lumineuse* que je propose désigne un environnement immersif où les participants baignent dans la lumière et la couleur. Mon intention est de faire vivre au spectateur une expérience de la lumière, —à travers des images photographiques qui rendent compte de la lumière, ainsi que par son exposition directe à la lumière, mise en scène par des sculptures lumineuses —, afin de créer pour lui un espace de paix, un lieu de repos et de contemplation. Que signifie vivre sous la lumière? Mon questionnement est de l'ordre du physique, ainsi que du métaphysique, la lumière étant le symbole par excellence de l'illumination spirituelle.

La trame narrative de cette œuvre est la photographie d'un voyage en hiver. Tout en s'engageant dans un chemin d'initiation, un voyageur s'interne dans une des nuits les plus longues et profondes de la planète, celle de l'hiver, au nord, avec son souffle et sa lumière intérieure comme seuls guides et accompagnateurs. Dans sa traversée, il découvre que terre/ciel, ombre/lumière, jour/nuit, haut/bas, corps/esprit, matière/énergie, sont toutes des dualités opposées qui constituent des *Mystérium conjunctionnis* : des contraires qui, ou bien s'affrontent d'une manière hostile, ou bien s'attirent avec amour. Il comprend que sa propre présence est le principe qui unifie et transcende les opposés.

Mots-clés :

nuit – lumière – hiver – voyage – installation immersive – photographie –
vidéoinstallation – éclairage – chant diphonique – luminothérapie – Montréal

INTRODUCTION

La lumière me fascine.

Je ne saurai jamais dire, ni même comprendre, à quel point la vie humaine est indissociable de la lumière. Non seulement par le fait que notre espèce est dotée d'un système visuel qui nous relie à l'espace et au temps, mais encore parce que la lumière constitue en soi une source d'énergie physiologique pour la vie.

Un œil s'ouvre et un monde apparaît : le sens de la vue s'avère sous-jacent à la cognition humaine, depuis l'articulation de ses formes les plus élémentaires jusqu'à la transmission des connaissances les plus sophistiquées atteintes par l'espèce.

La lumière, abstraite et insaisissable, symbolise ultimement ce qu'il y a de plus transcendant et de plus élevé, liaison intime entre l'homme et le divin. Je ne saurai jamais assez le dire : l'expérience humaine d'une vie est inscrite dans la lumière.

C'est à travers la photographie que je m'approche de la lumière. C'est le moyen le plus versatile et immédiat que j'ai trouvé pour prendre soin de mon amour pour la lumière, pour exprimer *lumière*. La faire parler. L'admirer. La décrire. La découvrir. La revoir. La saisir. La connaître. La conserver.

Au tout début de ma carrière, lorsque l'esprit et les sens adolescents s'éveillent à une vocation, au moment où les passions les plus libres marquent les obsessions d'une vie créative, j'ai fait l'expérience de la lumière dans les salles de théâtre. Comment se pouvait-il que les formes humaines et les formes de la matière incarnent une telle puissance, une telle beauté, un tel mystère, une tristesse, ou une telle dignité sous le faisceau d'un projecteur ?

Dionysos a lâché ses revendications, et j'y ai répondu toutes les fois qu'il m'a été possible de lui rendre service sur une scène. Mais une scène est revêche, elle convoque une multitude de personnes, des contraintes physiques, il lui faut tout

un concours de circonstances pour s'animer. La vie a fait autre chose de moi que scénographe, metteur en scène, ou éclairagiste. Ou bien rusée, elle m'a fait parcourir le chemin du photographe et de l'image imprimée pour mieux y revenir.

Effectivement, plus j'ai approfondi dans la connaissance de la lumière par médiation de l'image photographique, plus j'ai eu la nécessité de restituer à la scène - à l'espace -, cette lumière capturée à l'intérieur de l'image. Envie de faire exploser l'image. Parler la langue lumière, alors, autant faire éclater la couleur jusqu'aux dernières conséquences et rentrer dans l'image comme on baigne dans la lumière avec sa peau, et faire des pores de la peau de centaines de petites paupières sensibles aux teintes, aux intonations, aux lueurs des lumières capricieuses saisies sur l'image figée.

Me voilà alors avec le désir d'envahir l'espace avec l'image, retrouver la scène perdue et rejoindre mes origines scéniques. L'année 2011 marqua un point d'inflexion dans ma démarche, en saisissant que le prochain cycle créatif devait être consacré à réaliser ce qui m'a été révélé sous le nom d'*Immersions lumineuses*.

La première *scène* — l'espace —, se dévoila : les murs de la chambre de 3m x 3m qui m'a servi comme lieu de création des séries photographiques antérieures, là où j'affichais une à une les images imprimées sur le mur afin de constituer un univers esthétique et narratif cohérent, demandaient avec leur voix de plâtre des soins différents. Ils cherchaient à s'habiller d'images, dans toute l'extension de ses formes. À prendre des costumes de lumière, et se transformer en enceinte pour un spectateur qui saurait livrer ses yeux, ses oreilles et son corps et à un spectacle immersif. Mais encore, quelle histoire raconter ?

Aussi, la ville qui m'a vue naître et que j'habitais, Mexico, m'offrait ses murs en secret, des recoins d'espaces inespérés qui attendaient à être vêtus par les mêmes

habits d'images et de lumière. Des non-lieux, des coins de béton bleus à qui personne n'adresse le moindre soupçon de regard, les atriums des *vecindades* (voisinages) délabrés, des murs-carrefour ou des murs-façade, là où le *genius loqui* est tellement puissant qu'il allumerait des transistors. Tous ces lieux se dévoilaient à moi comme de vieilles femmes aux dents cariées, pour le passeur qui saurait les regarder avec un peu de lumière dans les yeux, et leur offrirait quelques lambeaux d'images à vêtir leur étrange nudité, elles sauraient se changer en leur véritable nature de Déesses.

Quel nouvel office acquérir donc pour tisser habilement de beaux habits de lumière? Éclairagiste? Vidéaste? Scénographe? Média expérimental. Parce que le savoir-faire n'y est jamais complet. Parce qu'il faut toujours une équipe pour bien faire. Mais commencer par une certaine maîtrise de l'assemblage, savoir rapiécer l'image, le son, et la lumière.

Le parcours de la Maîtrise en Communication est une première trousse d'ouvrage pour mon nouvel office. Je ne sais pas toujours comment faire, mais je sais ce qui peut être fait. J'ai aussi emmagasiné beaucoup d'échantillons de fabriques de lumière, et j'ai rencontré en chemin des artisans talentueux qui pourraient, à un moment donné, s'associer à ma confection. Ma marque de façon reste, toutefois, l'image photographique.

L'objectif de cette Recherche-Création, cela s'entend, fut de confectionner un premier habit de lumière. Créer une première *Immersion Lumineuse*, une installation immersive où l'articulation médiatique entre l'image photographique, la lumière artificielle dans l'espace et une trame sonore, conformeraient ensemble un environnement qui vise à susciter une présence devant la lumière.

Le défi : composer l'œuvre en tissant synchrone et harmonieusement la pièce sonore expressément créée pour ce projet, l'image photographique projetée dans une vidéo sur

un écran de grandes dimensions, et la lumière proprement dite, haute en couleur, revêtue par trois grandes sculptures en papier parmi lesquelles le spectateur se déplace, c'est à dire, s'imbibe de lumière.

L'histoire à raconter est celle de la Nuit. Pas n'importe quelle Nuit. Celle de la Nuit du Nord, la Nuit de l'Hiver à Montréal. Je n'ai pas choisi l'histoire. Je l'ai vécue.

Le présent document de mémoire expose, pour commencer, les concepts inhérents à l'œuvre : la Lumière, la Nuit, et la relation apparemment antinomique entre les deux. Esthétiquement, nous réviserons quelques œuvres qui emploient également la lumière comme moyen d'expression, les manières de voir la nuit en photographie, nous explorerons la forme du chant qui anime cette installation, et mettrons en avant l'art de la scénographie. « Le Voyage d'Hiver » est à la fois une œuvre-parcours et une installation matérielle. Elle sera présentée sous l'aspect de cheminement et de ses composantes formelles, pour finalement, élaborer un retour critique sur la démarche de création et sur la présentation publique de l'œuvre.

Le dictionnaire définit la *quintessence* comme « l'expression de ce qu'il y a de meilleur, de plus précieux dans quelque chose ou chez quelqu'un ». De leur côté, les alchimistes désignent la *quintessence* comme une « substance subtile », « l'aboutissement de tout un processus d'opérations alchimiques, résultat de distillations successives ». Le processus d'opérations alchimiques concernant « Le Voyage d'Hiver » s'est inscrit dans trois temporalités : la mémoire de la scène théâtrale ; un parcours de photographe dédié à l'attention minutieuse de la lumière et la recherche de la Beauté à travers la lumière du monde ; et aussi, celle d'un périple, celui de la photographe qui entreprit le voyage de Mexico vers Montréal en quête de perfectionner son art de lumière, et qui, pour son instruction nécessaire à la Lumière, éprouva son ineffable opposé: la Nuit du Nord. Comme cela, si l'on pouvait formuler la *quintessence* de cette Recherche-Création, son intention la plus concentrée — et

aussi la plus humble —, c'est de rendre à travers « Le Voyage d'Hiver » un hommage renouvelé à la lumière.

CHAPITRE I

CADRAGE CONCEPTUEL

Que signifie vivre sous la lumière ? Une question majeure, angulaire, à laquelle on ne peut répondre, comme toutes les vraies questions, que par des approximations successives. La présente œuvre et la réflexion immanente à sa création constituent une tentative de l'adresser. Peut-être, la formulation de cette question est elle-même le fruit de ce processus de recherche-crédation.

Je tenterai dans la partie théorique de ce travail d'asseoir ma réflexion autour des axes conceptuels saillants lors de la tentative d'aborder cette question à travers l'expérience de création du « Voyage d'Hiver » : la Lumière, la Nuit, et la relation apparemment antinomique entre les deux, préfigurant des *Mystérium Conjonctionnis*.

1.1 La Lumière, ou les paradoxes du tangible.

1.1.1 Lumière physique

1.1.1.1 De nature double : onde ou matière ?

Une toute première question s'impose, évidente : qu'est-ce que la lumière ? De quelle nature est la *materia prima* de notre art ? La lumière n'est pas à proprement parler une matière. L'étude de sa nature concentre l'une des plus fascinantes aventures de la science antique et moderne. Il n'est pas question ici d'en faire une analyse exhaustive, son investigation mérite à elle seule la dédicace de traités élancés. Nous nous contenterons de tracer une brève histoire de son étude et de distinguer les deux positions qui décrivent les aspects ondulatoires et corpusculaires de la lumière.

Deux points de vue radicalement différents sur la nature de la lumière s'opposaient déjà depuis la plus haute Antiquité. Empédocle (495-435 av J.-C) identifiait la lumière à « une émission matérielle de particules voyageant à une vitesse grande mais finie » (cité par Zuppiroli et Bussac, 2012, p.48), pendant qu'Aristote considérait la lumière comme une « modification du milieu intermédiaire transparent situé entre l'objet et l'œil » (Zuppiroli et Bussac, 2012, p.13). Il est fascinant de noter que ce débat sur la lumière se retrouve inchangée *vingt-deux siècles* plus tard : en 1830, François Arago expose devant l'Académie des sciences ses propos dans les mêmes termes. Des deux explications des phénomènes de la lumière – dit-il –, l'une est appelée la théorie de l'émission, comptant parmi ses adhérents modernes Kepler, Newton, Laplace; l'autre est connue sous le nom de système des ondes, adoptée par Descartes, Hooke, Huygens, Euler. Mais il ajoute que la lumière est une « vibration transversale de l'éther », traçant la voie pour que Faraday et Hertz, en 1889, affirment que cette vibration transversale est de nature électrique ou plutôt électro-magnétique.

C'est le 20^e siècle qui renversera les oppositions, mais assiègera toutefois un grand paradoxe : Einstein, dans son fameux article de 1905 sur la relativité, pose les bases de l'électrodynamique quantique, c'est à dire la science moderne de l'interaction lumière-matière, et définit le double visage onde/particule de la lumière. Ensemble, Max Planck, Einstein et Bohr finissent par introduire la notion de « dualité onde/corpuscule » à propos de la nature de la lumière : « dans certaines de ses manifestations, comme les phénomènes d'interférence ou de diffraction, la lumière impose des aspects ondulatoires, dans d'autres, en particulier quand elle interagit avec la matière, c'est la conception corpusculaire qui l'emporte ». (Zuppiroli, Bussac et Grimm, 2009, p 26)

1.1.1.2 Lumière, source de vie

À quoi bon dédier son art à la lumière? Essayer de sculpter la lumière, peiner à manier cette étrange insaisissable, la retenir, la manipuler, tenter de l'offrir à d'autres êtres comme si l'on partageait de l'eau, voilà un procédé qui rappelle quelque peu la figure mythique de Prométhée qui — ayant réussi à dérober la foudre du grand Zeuz —, donna aux hommes le feu à des fins civilisatrices. Tellement plus humbles, mes fins sont plutôt rénovatrices. Consolatrices. Car il y a des lumières qui excitent et blessent, mais il y a d'autres qui apaisent. Qui font du bien.

Le corps humain est considéré comme une « phot cellule vivante » (Lieberman, 2011, p.21), stimulé et régulé par la lumière pénétrant nos yeux. La science a démontré que la lumière qui s'introduit dans nos yeux a des fonctions à la fois visuelles et non visuelles : les photorécepteurs des yeux transforment la lumière en impulsions électriques acheminées par la suite vers le cerveau, certaines voyageant vers le cortex visuel pour construire des images, tandis que d'autres transitent jusqu' à l'hypothalamus pour influencer nos fonctions vitales. L'hypothalamus a une fonction régulatrice : elle contrôle le système nerveux autonome, l'équilibre hydrique, la régulation thermique, les cycles d'activité et de sommeil, la respiration et, de manière générale, l'équilibre émotionnel.

À son tour, la glande pinéale ou *épiphyse* reçoit des messages transmis par l'hypothalamus. Cette glande est le « luxmètre du corps humain » (Lieberman, 2011, p.50) : elle mesure la quantité de lumière reçue par l'organisme et libère ensuite des messages hormonaux qui auront un effet sur des fonctions adaptatives du corps, notamment le métabolisme, ainsi qu'elle régule des changements saisonniers selon la durée du jour, d'autant plus différentiels dans les latitudes éloignées de l'équateur. Il est surprenant de constater que ce sont *ces mêmes hormones* les responsables de provoquer des sensations de bien-être ou d'inconfort, de stress ou de relaxation.

Par ailleurs, chez des créatures primitives comme les oiseaux, les lézards et les poissons, la lumière stimule la glande pinéale en pénétrant directement dans leur crâne. Chez certains reptiles, les cellules de la glande pinéale possèdent des caractéristiques morphologiques similaires aux photorécepteurs de l'œil. Pour ces créatures, cette glande est une sorte de « troisième œil ». Chez l'humain, l'épiphyse (signifiant *le haut du cerveau*) est stimulée exclusivement par le biais des yeux. Une hypothèse est que les êtres humains, à l'origine, devaient recevoir également une stimulation lumineuse par le sommet de la tête, comme le décrivent de nombreux textes spirituels et métaphysiques.

En outre, selon les conceptions plus holistiques de la médecine, la lumière serait une sorte d'aliment : « (elle) serait un nutriment catalysant la combustion biologique chez l'homme de la même manière que la lumière catalyse la photosynthèse chez les plantes. » (Lieberman, 2011, p.21). Somme toute, la biologie humaine est intrinsèquement reliée à la lumière, source organique de vie. Il n'est pas fortuit que la photothérapie soit une branche en plein essor de la médecine moderne, notamment dans les pays où les périodes de lumière se contractent en hiver.

1.1.2 Lumière-symbole

1.1.2.1 Lumière-Dieu : « *Fiat Lux* ! »

Non seulement nourricière pour la vie, la lumière se présente aussi comme un principe intelligent et organisateur fondamental. À l'instar de la plus vieille cosmogonie retrouvée, — celle des mésopotamiens aux troisième et deuxième millénaire av J.-C désignant l'eau comme la substance originelle —, la cosmogonie biblique, tout en étant sa continuité, désigne — elle — la lumière comme la source de toute création. Le texte biblique consacre le premier jour à la

création de la lumière et à sa séparation des ténèbres, alors que les éléments (eau, air, terre, feu) y sont créés qu'au deuxième jour. C'est le fameux « *Fiat Lux* ! » :

« Dieu dit : que la lumière soit et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir et il y eut un matin : ce fut le premier jour. » Genèse, Chapitre 1, v.3-5.

Cette lumière du premier jour, est présumée de participer à la création de toute chose et constitue le principe divin d'organisation du chaos. Il est difficile de ne pas céder à la tentation, dans l'explication cosmologique moderne, de ne pas associer cette « *lux* » à la lumière émise lors de libération colossale d'énergie selon la théorie du Big Bang qui explique la formation de l'Univers (Zuppiroli, Bussac et Grimm, 2009). Voilà encore une mascarade symbolique de la double identité de la lumière : elle est à la fois une entité physique présente dans l'Univers, et au même temps, un principe intelligent et organisateur, soit, somme toute, ce que l'on pourrait appeler « Dieu ».

1.1.2.2 L'archétype « lumière »

Suite à cette observation, on peut s'en douter pourquoi la lumière est devenue un symbole de Dieu, puisqu'elle est à la fois la substance de Dieu et un principe intelligent et organisateur. L'aspect physique de la lumière semble se confondre ici avec son acception symbolique, à *contrario* de la définition classique d'un symbole : par définition, un symbole est « un objet sensible qu'on "pose côte à côte" avec une réalité abstraite ou surnaturelle qu'il est destiné à représenter » (Robert et Ray, 2013). Ce qui est important de retenir ici c'est que le symbole est le terme *visible* d'une comparaison dont l'autre terme est *invisible*. Puisque la lumière est un principe intelligent et organisateur, le terme *visible* et le terme *invisible* se confondent.

C. Gustav Jung, père de la psychologie analytique ou « psychologie des profondeurs », définit un symbole comme suit :

« Un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot ou cette image, ont un aspect "inconscient" plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne d'ailleurs ne peut espérer le faire. [...] Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au delà de ce que notre raison peut saisir.» (Jung et Franz, 1964, p.20-21)

Penser la lumière c'est inscrire son raisonnement au cœur du débat sur le couple conceptuel matériel/symbolique.

Je précise mon questionnement, à trois niveaux : premièrement, quand on parle « d'esprits éclairés », pourquoi le phénomène de la lumière est-il associé à la nature de l'intelligibilité et de la connaissance? *Secondo*, pourquoi le phénomène physique de la lumière est-il associé à la nature de la conscience, entendue comme une présence au monde? Après la lecture quasi inquiétante de l'énoncé de Von Franz qui tient que « *la notion même de matière ne serait qu'une simple représentation archétypique parmi d'autres, dérivée de l'archétype de la Grande Mère* » (Franz, 2002, p.27), je tente la formulation suivante : « la notion de lumière ne serait-elle qu'une simple représentation archétypique parmi d'autres, dérivée de l'archétype du Père, principe d'intelligibilité et d'organisation ? » Autrement dit : notre relation à la lumière-phénomène, tout comme celle à la lumière-symbole, serait-elle aussi une disposition archétypale?

D'après les intuitions de Jung, si matière et psyché forment un continuum qui n'est pas encore précisément expliqué par la physique quantique, l'on pourrait aussi considérer que le phénomène physique de la lumière, qui est une forme d'énergie, est aussi le continuum de notre psyché. En somme, notre énergie de vie en tant qu'êtres

animés trouverait un continuum dans la nature avec l'énergie électromagnétique qu'est la lumière, et cela expliquerait la relation sacrée que nous entretenons avec la lumière.

1.2 La Nuit

1.2.1 La Nuit géographique..

À l'extrême opposé de la Lumière, le Noir est associé à la nuit. La privation de lumière est le temps de la *nigredo* des alchimistes, de l'altération des sens et de l'inversion de la perception diurne qui engage dans une nouvelle profondeur. La Nuit étale le voile obscur du sommeil, et la vision oculaire cède la place à la vision du rêve. Pendant la nuit, tout semble plus concentré : l'immobilité et le silence s'affermissent. La nuit, aussi, c'est le royaume de la mort.

Dans une géographie naturelle éloignée de toute urbanisation, seules la faible lumière des astres, la Voie Lactée, et encore la pâleur de la lune viennent teinter les choses et les êtres en repos. La noirceur, comme le signale Luc Bureau dans sa « Géographie de la nuit » (Bureau, 1997), abolit toute possibilité de tracer une géographie. Pour en donner la preuve, il suffit de songer à la vue lorsqu'on réalise un vol de nuit. Impossible de distinguer les collines des vallées, les sentiers des cours d'eau ; dans le noir, tout semble agglutiné et confondu dans une masse obscure. Et pourtant, « rien de plus chargé d'humanité que la nuit » (Bureau, 1997, p.24), puisque « la lumière qui scintille dans la nuit est notre fait, notre œuvre, notre signature. Elle annonce ou trahit notre présence. » (Bureau, 1997, p.25).

Les opposés s'infiltrant l'un dans l'autre, estompant de fait les dichotomies, car l'ombre et la lumière entrelacent leur pas selon la source et le mode d'émission de la lumière : le jour *nous sommes éclairés*, la nuit *nous éclairons* ; le jour, l'effort consiste à créer du noir, la nuit, l'effort est de le contrer.

Ce « Voyage d'hiver » se déroule à l'intersection additive de deux géographies particulières : l'une d'ordre *naturel*, celle de la Nuit hivernale nordique, — caractérisée par la prolongation des heures d'obscurité, le froid rigoureux, le silence profond et la modification du paysage enseveli sous la neige qui se referme sur lui même ne laissant place au moindre superflu —, l'Hiver correspondant à la fin, « la nuit » de l'année ; et l'autre *urbaine*, celle des heures nocturnes — dénudées de présence humaine et dépourvues d'activité diurne —, de la ville de Montréal. Deux géographies qui, en se superposant, concentrent la nocturnité dans une *nigredo* endurcie.

En effet, la nuit du Nord définit l'expérience d'un territoire, celui du Canada, le Nord du continent américain. En documentant photographiquement le paysage hivernal de la ville de Montréal, la problématique de cette américanité nordique fonde un des traits majeurs de la valeur communicationnelle de l'œuvre présentée.

Montrer l'œuvre à l'intérieur du Canada a sa propre valeur, mais plus encore, l'œuvre acquiert une valeur communicationnelle ajoutée lorsque translatée et montrée dans d'autres latitudes, dont la géographie et le climat diffèrent radicalement et où probablement les personnes n'auront jamais fait l'expérience de la neige. Pierre Nepveu définit l'américanité « non seulement comme l'expérience du territoire, mais comme rencontre de l'altérité sous toutes ses formes, le sujet se heurtant violemment à ce qu'il ne connaît pas du monde et de lui-même», (Parent, 2011, p.115).

La nuit que l'on aborde dans cette œuvre est donc intimement liée à la géographie nordique mais aussi à celle de l'imaginaire qui fonde l'identité collective d'un pays, important peu si cet imaginaire est construit à l'intérieur ou à l'extérieur du territoire. « C'est poétiquement que l'homme habite », affirmait Hölderlin.

1.2.2 La Nuit de l'Âme.

Ce périple nocturne coïncide avec une deuxième sorte de nuit. Une Nuit spirituelle traversée par la photographie, la *Nuit de l'Âme*, telle que décrite par Saint Jean de la Croix. Qui dit « nuit obscure » dit Saint Jean de la Croix, un frère carmélite espagnol de la seconde moitié du XVe siècle : une infinité de lecteurs de tous les temps ont retrouvé dans ses poèmes et ses textes le reflet exact de leur propre expérience. Et ce, parce que le mystique décrit en utilisant le *symbole* dense et suggestif de la « nuit obscure », un passage *archétypal* de la vie humaine.

Toujours dans le cadre de la psychologie analytique, une notion fondamentale est celle de l'*archétype*, (du grec *arche* = principe, commencement, et *typos* = modèle), qui dépasse l'univers du psychisme individuel en posant l'existence des stéréotypes trans-individuels et transculturels. L'archétype, structure dynamique et organisatrice des images, constitue en quelque sorte l'infrastructure du symbole. Jung le définit comme « une image originelle existant dans l'inconscient », comme « un centre chargé d'énergie » (Jung, 2010, p.311), ou encore comme « toutes les dispositions innées et structures psychiques évidentes qui, dans des situations caractéristiques et répétées, produisent des représentations, des pensées, des émotions et des motifs imaginaires similaires dans leur structure. » (Franz, 2002, p.16).

L'archétype est donc une structure intangible qui « ressort » lors d'un moment critique, et face à des circonstances particulières, en produisant une image archétypique — un symbole —, une pensée ou une émotion archétypique. On reconnaît la nature archétypique de ces phénomènes tant à leur présence qu'à leur ressemblance dans toutes les cultures :

« si nous lisons un recueil de chansons d'amour ou de guerre de n'importe quel pays, nous pouvons constater que tous les hommes, dès lors qu'ils se

voient confrontés à une situation archétypique, expriment toujours des émotions, des représentations et un imaginaire similaires.» (Franz, 2002, p.17).

Selon Jung, les archétypes « fonctionnent comme des complexes. Ils vont et viennent à leur guise, et souvent, ils s'opposent à nos intentions conscientes ou les modifient de la façon la plus embarrassante. » (Jung et Franz, 1964, p.78-79).

Jean de la Croix est indissociable de l'archétype de la *Nuit de l'âme*, en ce qu'il fournit une description ordonnée d'une expérience complexe et confuse. Le dit « Docteur mystique » pourvoit une explication théologique et psychologique du phénomène, avec ses diverses composantes, causes et fonctions, dans une explication en prose qui découle d'un poème lyrico-mystique, — véhicule de l'intraduisible — considéré comme joyau de la littérature spirituelle :

3.

Au sein de la nuit bénie,	En la noche dichosa
En secret - car nul ne me voyait,	en secreto, que nadie me veía
Ni moi je ne voyais rien,	ni yo miraba cosa,
Sans autre lueur ni guide	sin otra luz y guía
Hors celle qui brûlait en mon cœur	sino la que en el corazón ardía.
	(Jean et Hoornaert, 1944)

« Ce que je me suis proposé dans cet écrit, c'est d'expliquer cette nuit de la contemplation à beaucoup d'âmes qui s'y trouvaient et qui n'en avaient pas connaissance », écrit Saint Jean de la Croix (Jean, 2001).

En effet, la sérénité avec laquelle nous lisons et nous expliquons la *Nuit* est un état de conscience qui diffère de beaucoup de l'expérience qu'elle décrit. Vu du dedans, ce passage par la *Nuit de l'âme* donne le sentiment de rupture et de dégradation. Il se produit une excision avec tout ce qui auparavant avait été source de sécurité, de sens et activait le mouvement. Il se produit également une rupture avec les échafaudages

du passé, ainsi qu'avec les espérances futures. Toutes les lumières semblent éteintes, celles de l'esprit et celles du cœur. Idéaux, motifs, engagements, perdent tout leur sens et valeur. La vie même semble échapper. Quand l'axe de la connexion avec ce que l'on considère plus précieux vient en faute, non seulement le mouvement est paralysé, mais les « structures de l'être s'écroulent » (Ruiz, 1995, p.243). Dieu est devenu lointain, indifférent, voire hostile, c'est ce que la personne ressent lorsqu'elle traverse une « nuit obscure » :

« Il (Dieu) dépouille leurs facultés, leurs inclinations et leurs sens [...] laissant l'intelligence dans l'obscurité, la volonté toute sèche, la mémoire vide et les inclinations de l'âme dans la plus grande affliction. »
(Jean N II, 3,3, dans Ruiz, 1995, p.244)

En affirmant que la nuit mystique est l'œuvre de Dieu, il faudrait alors admettre que de Dieu viendraient les afflictions et la dépression qu'elle provoque. Ceci serait inadmissible, et Saint-Jean explique que la racine de la souffrance n'est pas « la grâce contemplative », « mais la cause est la faiblesse et l'imperfection de l'âme à ce moment et ses dispositions qui sont opposées à la réception de cette grâce [...] Comme les yeux malades devant le soleil brillant. » (Jean N II, 9, 11 dans Ruiz, 1995, p. 244) Autrement dit, la plus grande souffrance ne provient pas de l'expérience de dépouillement de Dieu, mais de l'interprétation qui l'accompagne. « Il leur semble qu'ils sont tout à fait en eux de quoi être abandonnés de Dieu. [...] Voilà la racine du mal. S'ils pouvaient être rassurés que ces souffrances sont l'œuvre de leur main et ne brisent pas la communion, tout déborderait de joie.» (Jean N II,13,5 dans Ruiz, 1995, p.243)

La « nuit obscure » est un passage très étroit frayé pour conduire à une vive expérience d'union : la rencontre de Dieu avec l'homme, ainsi que la rencontre de chacun avec son être authentique. Ceci est de capitale importance. L'image de la nuit

obscurité comporte deux lignes symboliques : l'obscurité et l'amour, qui s'enrichissent mutuellement, tel que décrit par le mystique.

4		
Et celle-ci me guidait,		Aquésta me guiaba
Plus sûre que celle du midi,		más cierto que la luz del mediodía,
là où m'attendait		adonde me esperaba
Que je connaissais déjà,		quien yo bien me sabía
Sans que nul en ce lieu ne parût.		en sitio donde nadie aparecía.
5		
O nuit qui m'a guidée !		¡Oh noche, que guiaste !
O nuit plus aimable que l'aurore !		¡Oh noche amable más que el alborada !
O nuit qui as uni		¡Oh noche que juntaste
L'Aimé avec son aimée,		Amado con amada,
L'aimée en son Aimé transformée		amada en el Amado transformada !
		(Jean et Hoornaert, 1944)

C'est cette notion d'union des contraires que nous aborderons dans les lignes qui suivent.

1.3 Dualités opposées : les *Mysterium Conjunctionnis*.

Jusqu'à présent, tout au long de notre parcours conceptuel nous avons été confrontée à des dualités. Dualités tranchantes, comme celle qui articule l'axe fondamental de cette recherche, Lumière/Obscurité, Jour/Nuit, et aussi des dualités dans la dualité, comme la lumière qui est à la fois onde/particule, énergie/matière, et la dualité matérielle/symbolique tant pour la Lumière, que pour celle de la Nuit, qui suggère la dualité Homme/Dieu, Microcosme/Cosmos. Dans cet aparté nous approfondirons sur le thème même de la dualité, en explorant des concepts comme l'alternance, l'*union* des contraires ou *Mystérium Conjunctionnis*, l'*interpénétration* des contraires et enfin, sous un angle plus transcendantal, le *dépassement* des dualités.

Une question substantielle a été posée au début de notre investigation : « Que signifie vivre sous la lumière ? ». Une autre question lui est réciproque :

« Qu'est ce qu' un ciel sans lumière solaire, c'est à dire, la nuit ? ». Nous ne connaissons le jour que parce qu'il y a une nuit. Mais qu'est-ce en vérité que la nuit ? L'ombre est une interposition de la matière à la trajectoire de la lumière, tout comme la nuit est une interposition du globe terrestre à la lumière du soleil. C'est par le phénomène de rotation que la Terre complète son cycle jour/nuit en faisant un tour complet sur elle-même pendant 24h., et par révolution, elle fait un tour complet autour du soleil, marquant les saisons. Un point géographique est exposé au soleil pendant la moitié du cycle journalier, (douze heures à l'Équateur), alors que son antipode est à l'ombre durant la même durée : cette ombre que la terre fait sur elle-même, c'est à dire, la nuit. Voici l'alternance qui régule la vie dans notre planète. Nous ne savons pas si ces conditions particulières ont animé la vie sur la planète, ou bien la vie s'est adaptée à telle alternance, mais nous constatons que la vie pulse autour d'opposés qui alternent : Inspiration/Expiration, Systole/Diastole, Sommeil/Éveil chez les animaux, libération d'oxygène/d'oxyde de carbone selon qu' il fait jour/nuit chez le végétal.

La vie aime la dualité. C'est par le mouvement de la terre que la dualité jour/nuit existe, mais c'est aussi par la dualité que le *mouvement* est possible : la symétrie du corps animal permet son déplacement, la différenciation des deux sexes rend possible la reproduction de la vie, et de manière plus abstraite, le mouvement existe parce qu'il y a deux points pour la trajectoire, et au moins deux états pour la métamorphose.

Mais en fait, si l'on imagine cette boule bleue qu'est la Terre gravitant dans le noir cosmique, une face à l'ombre, l'autre au soleil, on réalise un paradoxe fascinante : en vérité, il fait toujours nuit sur la Terre ; en vérité, il fait toujours jour sur la Terre. Et les deux choses sont vraies simultanément. Ceci est un *mystère*, une révélation cachée que l'on saisit à travers la notion de *Mystérium Conjonctionnis*.

Dans son analyse des dispositions psychiques contraires, Jung renoue avec les alchimistes pour qui la tentative en vue d'unir les opposés atteint son sommet dans le « mariage chymique », acte suprême d'unification qui achève l'œuvre. Le concept des *Mysterium Conjunctionnis* issu de cette philosophie éclaire notre compréhension de l'union des dualités. En effet, « les facteurs qui se combinent dans la « conjonction » sont conçus comme des contraires, qui ou bien s'affrontent d'une manière hostile, ou bien s'attirent avec amour » (Jung et Franz, 1980, p.29). Jung approfondit :

« Sans doute cette confrontation conduit-elle à évoquer tout d'abord la force de la passion et de l'amour qui attirent irrésistiblement les pôles séparés l'un vers l'autre, mais en ce faisant, on oublie le fait qu'une attraction si violente n'est nécessaire que là où une résistance tout aussi puissante tient les parties écartées. » (Jung et Franz, 1980, p.129)

La dualité, pour les alchimistes, se présente sous la forme des oppositions suivantes : humide/sec, chaud/froid, haut/bas, corps/esprit, terre/ciel, actif/passif, permanence/mouvance, mâle/femelle, horizontal/vertical, mort/vie, et bien sûr, notre couple favori, ombre/lumière. Cette opposition est souvent disposée en quaternité (*quaternio*), c'est à dire « en deux séries de contraires entrecroisés ». (Jung et Franz, 1980, p.29). On a ainsi les quatre éléments, les quatre qualités (humide-sec; froid-chaud), et les quatre points cardinaux représentés par une *croix*. À cet égard, il est pertinent de situer notre réflexion essentiellement comme une *quaternio* ombre-lumière/matière-symbole, et nous le verrons plus tard, l'entrecroisement d'autres *conjunctionnis*.

Jung signale que « les couples d'opposés transcendent la conscience » (Jung et Franz, 1980, p.32) et constituent plutôt « la phénoménologie du Soi paradoxal, de la totalité humaine ». L'âme, placée *entre* le bien et le mal, serait cette *Heirmarménè*, c'est à dire « une donnée qui transcende la conscience et dont la volonté humaine ne peut atteindre la racine » (Jung et Franz, 1980, p.34). Dans ce sens, tout comme le mercure

alchimique, par lequel il est possible d'unir les métaux, Hermès, porte dans sa nature quelque chose d'incorruptible, donc quelque chose de divin : c'est, bien sûr, le germe de l'*unité* (Jung et Franz, 1980, p.35). Le Mercure, assimilé au *matrimonium* donc à la *conjunctio*, dévoile sa nature unificatrice dans un passage d'Abu'l Qasim (cité par Jung et Franz, 1980, p.44), « Hermès dit qu'il unit le soleil (l'or) aux planètes (les métaux) et les prend toutes en lui pour s'en faire une *couronne* ». La couronne signifie ainsi « la totalité royale qui se tient au dessus de l'*Heimarménè* » et représente l'unité. Cette couronne évoque — cite Jung —, « les sept (ou douze) couronnes de lumière brillantes que le serpent Agathodaïmon porte sur les gemmes gnostiques, la couronne de la *Sapientia* dans l'*Aurora Consurgens*, et dans la kabbale, la *séphira* la plus haute située au dessus de la tête appelée *kether* » (Jung et Franz, 1980, p.36). Cette dernière nous rappelle notre révision d'anatomie lumino-réceptrice, où l'épiphyse située en dessus de la tête coïncide avec la *kether*, qui selon les traditions religieuses est le « point de contact » entre l'homme et le divin.

De la même manière qu'il existe une union des dualités, il existe une *interpénétration* des dualités. Autrement dit, *chaque chose porte en elle son contraire*. Une puissante image que l'alchimie formule sur cette conception est celle du *sol niger*, le soleil noir. L'image est particulièrement pertinente à nos propos, en ce qu'elle représente une forme de la *nigredo* de la psyché, la « nuit de l'âme » que nous avons étudié auparavant. Pour la pensée alchimique, l'ombre n'est pas une simple *privatio lucis* (privation de lumière) due à l'interposition de la matière sur la trajectoire de la lumière, mais lumière et ombre sont des réalités à part entière, et dont chacune porte l'essence de l'autre en elle. En effet, la *nigredo*, la phase noire initiale de l'œuvre alchimique, a toujours été considérée comme l'opération la plus négative et difficile de l'alchimie. Le *soleil noir* régit la noirceur, la *putrefactio*, la *mortificatio*, il décompose, déracine, et en général tisse une trame d'interrelations terrifiantes qui, de façon provisoire, éclipsent la conscience. Mais la *nigredo* c'est aussi la phase la plus numineuse : elle préfigure l'union mystique. Le *sol niger* indique une « noirceur qui

brille ». Comment est-il possible d'imaginer une noirceur remplie de lumière, ou une clarté qui contient à la fois les qualités de la noirceur et de la lumière? Jung a noté que la noirceur « possède son propre intellect particulier et sa propre logique, qui devraient être considérées très sérieusement. » (Marlan, 2008, p.12). C'est en effet cette logique et cette intelligence que j'ai découvert en me tenant proche de la Nuit, photographiquement et spirituellement. La noirceur a sa propre manière de fulgurer : j'ai acquis une connaissance de la *luminosité immanente de la noirceur*.

C'est dans cette direction que pointe la fin de notre dissertation sur les relations antinomiques : nous échapperons aux polarités dialysées en accédant au concept de *Nonduality* (Loy, 1988), ou *dépassement des dualités*. Principalement fondées sur la relation sujet/objet, les philosophies orientales provenant de l'Inde et de la Chine ont élaboré des systèmes, au contraire des dichotomies occidentales, affirmant l'existence d'une façon non-duale d'expérimenter le monde. Plotin avait toutefois posé la même assertion :

« l'objet vu n'est pas dissocié du voyant, (...), il lui appartient, c'est une même chose avec lui, comme celui qui fait coïncider un centre avec un autre centre. Parce qu'il est également vérifié dans le cas des centres que, pendant qu'ils coïncident, ils sont seulement un; ils sont deux quand ils se séparent. » (Plotin, Mackenna et Page, 1952, p. 359)

Plotin revient sur le point principal : « Il n'y a pas deux ; le spectateur est un avec ce qu'il contemple. *Il ne s'agit point d'une vision globale mais d'une unité appréhendée.* » (Plotin, dans Loy, 1988). La non-dualité, selon Plotin et les philosophies orientales, — notamment le bouddhisme, le vedanta et le taoïsme, — ne peut pas être comprise de façon purement conceptuelle, mais il s'agit d'une *expérience* qui dépasse le mode de discernement rationnel. En effet, « la nature non-duale de la réalité se révèle exclusivement par l'*expérience* de la non-dualité, ce qu'on appelle l'« illumination » ou « libération » (*nirvana, moksa, satori*, etc...). » (Loy, 1988, p.25). De même, cette expérience de la non-dualité est très difficile à comprendre, parce que, — si on la

comprenait —, cela signifierait que l'on serait illuminé, ce qui ne veut pas dire « comprendre » dans le sens courant, mais une *expérience* qui est impossible par le fait même de philosopher. Or, l'expérience est toujours vécue dans le moment présent. J'aboutis ce chapitre en affirmant que c'est notre Présence, notre présence au monde et dans le monde, qui rend possible le dépassement des dualités.

Les mages ont établi dans leur sagesse que « toutes les créatures doivent parvenir, en se développant, à une substance unifiée » (Jung et Franz, 1980, p.43). C'est peut être ce que le maître bouddhiste appelle *Kensho*, l'autoréalisation, qui suppose « la connaissance directe et immédiate que vous transcendez ce corps fragile et cette intelligence limitée. La compréhension que l'Univers n'est pas quelque chose d'étranger à nous, ce qui consiste à arriver à *expérimenter* que *nous sommes la totalité de l'Univers*». (cité par Loy, 1988 p. 48). Que signifie vivre sous la lumière ? Cela signifie *expérimenter* que *nous sommes la lumière*.

CHAPITRE II

CADRAGE ESTHÉTIQUE

En ce qui concerne ma posture esthétique dans ce travail de Recherche-Création, reprenant le célèbre énoncé de McLuhan « *The medium is the message* », je pose celle-ci : *la lumière est mon message*. D'après cet auteur, le moyen de transmission par lequel nous recevons le message, c'est-à-dire le média, exerce autant, sinon plus d'influence sur nous que le contenu lui-même ; la manière dont nous percevons l'information est transformée par le média qui nous la transmet. Je fais partie des artistes qui utilisent le médium le plus familier, mais le plus intangible aussi - la lumière artificielle - à la base de leurs sculptures et de leurs installations. Toutefois, l'installation « Le Voyage d'hiver » a comme point de départ l'élément photographique. Le défi a donc consisté à intégrer harmonieusement le son, l'image projetée, et la lumière irradiée par les sculptures lumineuses en papier.

Le cadrage esthétique de se projet se fera donc en trois volets : celui des installations qui utilisent la lumière comme médium et message, celui de l'image photographique, et celui de la trame sonore.

2.1 Installer le message de lumière

Dans le contexte artistique, il existe tout un corpus d'œuvres qui explorent l'impact phénoménologique de la lumière, et qui tentent de rendre tangible l'expérience de la lumière en tant que médium (« voir Annexe A »). James Turrell, un des précurseurs du « Light Art », est nom à qui on pense en premier quand on fait référence aux artistes qui utilisent la lumière comme moyen d'expression. Il a exprimé dans une interview : « Pour moi, l'unique but consiste en la tentative de révéler la lumière soi-même. Pour ce faire, je voudrais lui rendre une *corporéité* et

une *matérialité* ». (Eberle, 2010). Dans ce courant artistique, l'on compte parmi les artistes remarquables Nancy Holt, Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens, Carlos Cruz Diez et Anthony McCall (« voir Annexe A »). Le magnifique ouvrage « Light Show » (Lauson et Hayward Gallery, 2013), constitue une source de référence pour retracer un bref historique de cette lignée artistique.

Il y a particulièrement trois installations qui m'ont inspirée pour ce qui est de la confection d'une verticalité lumineuse. La première est une installation de l'artiste brésilien Carlito Carvalhosa, *Sum of Days*, 2011, présentée au Musée d'Art Moderne à New York (Leslie, 2011) (« voir Annexe A »). Il s'agit d'une installation monumentale, où des draperies blanches de 20 mètres de hauteur prennent la place centrale de l'atrium de six étages, en créant une sorte de passage elliptique. Le spectateur se déplace entre ces draperies blanches translucides, pour arriver au centre d'un espace dénudé où pendent des haut-parleurs dont les fils qui les soutiennent accentuent encore plus l'esthétique verticale. Une série d'enregistrements sonores environnementaux, captés jour après jour (d'où le titre *Sum of days*), occupent cet espace central. La toile, qui par de légers passages du vent crée des formes plus organiques et ondulantes, tout en restant à la verticale, est l'écran translucide de la lumière naturelle, d'une part, et d'autre, de la lumière blanche émise par des tubes de néon, alignés un après l'autre en séries verticales. L'esthétique est tout à fait minimaliste, et ce que je reprends dans mon projet, hormis la monumentalité de l'œuvre, c'est l'intention de recréer un espace qui, grâce à l'épuration de la lumière, propose un traitement particulier de la verticalité, et permet un déplacement dans l'espace qui rappelle le déplacement dans la nature, ce qui incite à un fort sentiment de légèreté et de spiritualité.

En deuxième lieu, l'œuvre *Ttéia I,C'*, (2002), de l'éminente artiste brésilienne Lygia Pape, est au cœur de mes inspirations esthétiques. Présentée à la Biennale de Venise 2009 et représentative de son travail mature, cette œuvre est composée de colonnes plus ou moins verticales ou légèrement inclinées, chacune composée de jets de fils

d'or délicatement assemblés, tendus du toit jusqu'au sol comme des rayons de lumière dorée, et apparaissant comme la représentation à la fois tangible et abstraite d'une immatérialité cosmique (« voir Annexe A »). Dans ce projet je trouve une grande affinité avec mes valeurs esthétiques. Tout y est: une esthétique aérienne et raffinée, une luminescence qui se matérialise à la fois dans la mise en évidence de la lumière tant par réflexion de la lumière sur la matière, comme par l'évidence de la lumière en tant que telle. Il est défendu aux spectateurs de se déplacer entre les colonnes, ce qui clôt l'espace de l'œuvre et démarque un territoire réservé : il s'agit d'un sanctuaire.

Finalement, l'œuvre $S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E$ (*'Trace me back to some loud, shallow, chill, underlying motives overspill'*), de Cerith Wyn Evans, 2010, se rapproche formellement à la manière dont je traite la lumière, c'est à dire en construisant des colonnes lumineuses qui vont du plancher jusqu'au plafond, dans une disposition radiale (« voir Annexe A »). Son installation consiste en une série de colonnes faites de filaments luminescents qui traversent des tubes en verre. Les colonnes forment à la fois des obstructions dans la salle (à dimensions plus étanches que la salle où « Le Voyage d'Hiver » a été présenté) et émettent une luminosité à intensité variable. Un point supplémentaire intéressant, c'est qu'elles dégagent un niveau de chaleur considérable.

En définitive, si ces œuvres ne permettent pas de résoudre l'intégration de l'image photographique, elles constituent une grande source d'inspiration quant au maniement de la lumière dans l'espace et la réalisation des sculptures lumineuses. Les trois œuvres précédentes mettent en évidence le concept de *verticalité* : le fait que la lumière *se déplace en ligne droite* et qu'elle provient d'une source en altitude, reliant la dualité d'opposés Haut/Bas dans un *axe* vertical de faisceaux lumineux. L'image intuitive de ces faisceaux lumineux a été matérialisée dans les sculptures lumineuses du « Voyage d'hiver » par les tiges en papier disposées radialement autour des sources de lumière.

2.2 Photographier « Le Voyage d'Hiver »

Le titre de cette série de photographies s'inspire du titre du cycle de *lieds* du « Voyage d'hiver », composé par Schubert en 1827, un an avant sa mort. Le *Winterreise* exprime en musique la marche prolongée du voyageur solitaire qui creuse au fond de l'hiver et du désarroi. L'esprit du Romantisme allemand est sans doute immiscé dans l'esprit de ma démarche créative, en ce qu'elle place l'émotion et la sensation avant la raison et donne à l'âme une souveraineté dans la contemplation, mais cette série de photographies s'inscrit clairement dans une démarche photographique contemporaine. Le carnet de voyage, dont la fonction documentaire est profondément ancrée dans la tradition photographique du paysage est une première raison de cette série, mais n'est point la seule.

« L'appareil photo et le paysage sont à bien des égards inextricablement liés, le premier permettant aux voyageurs de dominer l'inconnu afin d'en extraire un sens dont les référents étaient plus facilement compréhensibles. Les voyageurs rapportaient chez eux des images de pays exotiques, un ailleurs vaste et sauvage qui les transportait de joie. » (Bright, 2005, p.47)

La contemporanéité de ce corpus d'images réside surtout dans la double articulation entre géographie extérieure et géographie intérieure, enchevêtrées tel le mouvement d'une pendule, ou sur la neige la cadence d'un pas après l'autre. La photographie, une fine lamelle, une interphase d'osmose entre le moi et le monde.

Il y a quelque chose d'étrange, aussi, dans les photographies issues de ce « Voyage d'hiver ». Comme si ces images avaient acquis après coup des propriétés miroitantes, et que soudainement elles réfléchissaient la teneur lumineuse des âmes qui les regardent. Il y a qui y voit une profonde solitude, la radicale présence de l'absence, le vide. D'autres y retrouvent un repos, une quiétude, une présence raffinée. L'objet

photographique, membrane numérique où l'obscurité s'imbrique de lumière, devient surface photoréfléchissante des esprits.

Par ailleurs, le dépouillement quasi ascétique que le froid intense et l'obscurité de la nuit exercent sur le paysage urbain révélèrent aussi l'identité la plus secrète, et à la fois la plus exposée, de la ville de Montréal. Pénétrant le froid et la noirceur, arpentant les murs de brique et de béton, il m'a été donné à connaître l'ossature avouée d'une ville, celle de Montréal. J'ai eu le sentiment d'être en vis-à-vis face à son squelette, affronter ses arêtes et son architecture dénudée de toute chair. Et munie de cet extraordinaire objet d'exploration et de connaissance qu'est un appareil photographique, j'ai eu la sensation de polir avec ma marche les os de cette ville, méconnus peut-être même par ses propres habitants. J'ai cru, avec une secrète fierté mais avec la déférence qu'impose une tâche difficile, rencontrer son identité véritable.

« J'aime me refaire dans la photographie », confiait Lucas Samaras, (Bajac, 2009, p.57). Résolue de courage et d'hiver, en retour, je me suis faite à ce paysage.

La nuit est une thématique importante dans la photographie contemporaine, issue de la tradition de la *photographie de nuit*. On y photographie le noir, l'artificiel, le mouvant, l'immobile ; les villes surpeuplées, riches, ostentatoires, le néon, ou la rareté des ombres des campagnes esseulées. La lumière est improbable, ou l'improbable de la lumière est rendu sur la pellicule photographique. Mieux : la lumière est condensée par une bouffée de temps retenu dans une longue pause. Apparaît alors la lumière qui n'existe pas : la lumière que l'on ne voit pas, avec nos yeux d'animaux diurnes.

Après tout, la photographie a quelque chose à voir avec la nuit, et avec le temps qui s'écoule durant la pose, aussi important que la lumière. Huit heures d'exposition à la

chambre obscure ont été nécessaires pour arracher à la nuit du visible une première vision photographique, cette première photographie que Nicéphore Niepce réussit après des années d'efforts, celle qui soumet au regard quelque chose qui n'existe pas et que rien d'autre qu'elle-même ne pourrait traduire.

La photographie de nuit est l'expression plastique parfaite pour montrer cette *luminosité immanente de la noirceur*. Le temps écoulé dans les longues expositions photographiques « condense » la lumière et l'enregistre sur un même support, révélant cette lumière contenue dans la noirceur. Chaque chose porte en elle son contraire, disait-on auparavant. De manière littérale, la photographie en fait la preuve.

Du daguerréotype au numérique, la photographie de nuit varie dans ses styles et ses techniques. Alfred Stieglitz prit sa célèbre photographie « Nuit glacée » en 1898 pendant une tempête de neige (« voir Annexe B »), alors qu'il se remettait d'une pneumonie, et commença avec celle-ci toute une œuvre dédiée à la nuit. Son influence comme promoteur de la photographie artistique aux États-Unis et dans l'histoire de la photographie est majeure. Stieglitz et William Fraser à New York , Paul Martin à Londres, tous trois sont précurseurs de la photographie nocturne au début du XXe siècle.

Contemporaine de Stieglitz, Jessie Tarbox Beals (Ontario, Canada, 1870 - N.Y, 1942) est connue comme la première femme photographe de presse, mais elle fut aussi la première femme à photographier de nuit. Exceptionnelle dans son caractère et son parcours photographique, elle utilisa une chambre au format 8"x10" tout au long de sa carrière, même pour les prises de nuit (« voir Annexe B »). Déjà difficile à manier en studio, elle transportait cette chambre et son trépied canonique dans les rues, pour soustraire à la nuit de New York une centaine de photographies mémorables.

Utilisant des procédés argentiques non moins difficiles à maîtriser, le hongrois André Kertész commença à photographier la nuit à Budapest pour s'installer ensuite à Paris en 1925, où il poursuivit son œuvre nocturne. Son nom est attaché à celui de Brassaï, célèbre pour avoir publié en 1932 ses photographies dans l'ouvrage *Paris de nuit*. Man Ray et Moholy-Nagy, dans un volet plus pictural, sont connus par leurs innovations en photographie plasticienne qui joue avec la lumière dans le noir.

Le noir et blanc fut concurrencé par la couleur, mais ce ne fut que dans les années 70's que la photographie de nuit couleur connut une véritable lancée, lorsque Kodak commercialisa sa première pellicule négative couleur de 400 ISO, en 1976. Steve Harper, en Californie, fut le premier à proposer en 1979 un cours universitaire sur la photographie de nuit, à l'*Academy of Art Collège*, où il fut mentor pendant douze ans de toute une nouvelle génération de photographes de nuit comme Tom Paiva, et fonda le groupe *The Nocturnes* (Keimig et Martin, 2011, p.27). L'exposition « *Night Light, A Survey of Twentieth Century Night Photography* » (« Lumière de la nuit, une étude de la photographie de nuit du XXe siècle ») rassembla en 1989 la plus grande et la plus ambitieuse collection de cet art, et fut montrée dans une dizaine de musées d'art contemporain aux États-Unis, suivie de « *Wait Until Dark* » (« Attends la Nuit ») en 2003, et « *Darkness, Darkness* » (« Obscurité, obscurité ») en 2007.

La sensibilité hautement sophistiquée des capteurs numériques vint révolutionner la prise nocturne, et fit exploser les possibilités créatives de cet art, ainsi que celui du « *light painting* ». Par ailleurs, les touches de lumière inventée qui surgissent dans les cieux des photographies du « Voyage d'hiver » s'inscrivent dans cette lignée. Je dirais, celle du « *night painting* ». Des bâtiments industriels désoccupés et les voies de chemin de fer aux États-Unis, l'architecture industrielle de post-guerre en Europe, les *skylines* de New York, Hong Kong, Shanghai, Tokyo ou autres villes ultra-lumineuses, ainsi que la virginale nuit étoilée sont revisités sous cette nouvelle manière de capter la lumière dans ses moindres détails et de l'hyper-condenser.

Dès 2010, un courant très important en photographie contemporaine dédiée à la nuit et au « *light painting* » surgit en Allemagne, *The Creators Project, Germany*. Le couple de photographes Cenci Goepel et Jens Warnecke élaborent dans leurs *Nightscares* et leurs *Lightscapes* des interventions lumineuses dans les paysages vierges des contrées nordiques de la Norvège, la Finlande et la Suède (« voir Annexe B »). Les motifs sphériques de lumière tracés par des lampes en mouvement lors de longues poses ainsi que d'autres tracés par « *light painting* » s'assimilent à des personnages cosmiques qui s'inscrivent dans ces paysages primitifs, et remettent à une lumière intelligente et auto-organisatrice qui provient du Cosmos, avec la Nuit étoilée comme fond. Dans une version urbaine, le procédé est similaire dans « Le Voyage d'hiver ». Des effets de « *light painting* » viennent s'inscrire sur le paysage de Montréal, préfigurant l'apparition d'aurores boréales inventées surgissant sur la ville et le fleuve Saint-Laurent.

Autrement, en matière vidéographique, l'année 2014 marque la parution d'un film documentaire montréalais, « *Nuits* », signé Diane Poitras. Les images nocturnes captées par la caméra de Carlos Ferrand en noir et blanc imprègnent des histoires de personnages montréalais qui semblent vivre à l'écart de toute conformité. Parce que la nuit confère à ceux qui y séjournent une certaine marginalité. Un répit, un tourment, une exploration, un lieu dangereux, un silence, un *trip* ou un territoire conquis et maîtrisé, mais toujours la nuit octroie à ses disciples un sortilège qui les tient à l'écart, à l'abri de l'ordinaire. « *Nuits* » rappelle à propos de la nuit ce que Jung pointait à propos de la noirceur : elle a « une intelligence et une logique propres qu'il faut prendre très au sérieux ». La réalisatrice écarte de son expression l'analyse masculine, solaire et discriminatoire, et choisit l'abandon au flux, l'acceptation de l'incongruité et par là, de la totalité, pour donner à savourer une expérience poétique et profondément intime de la nuit. Chaque personnage vit sa nuit, « *Nuits* » retrace la toile qui saisit une multiplicité d'histoires qui confluent dans ce qui pourrait être une même

temporalité, mais qui ne se touchent pas nécessairement, et en parallèle, chaque spectateur revisite sa ou ses nuit(s). Un camionneur, un chauffeur de taxi, un photographe, une femme aveugle, des boulangers, une danseuse de nuit dévoilent par leur présence nocturne une sorte d'état paradoxal entre une grande fragilité mais aussi une protection, une ambivalence du style « insoutenable légèreté de l'être » qui ressemble plus à de la transhumance, toujours de passage, car la nuit, nous passons, et nous *passons* la nuit.

Une image d'une beauté prenante, et à mon sens emblématique, est celle qui montre un travailleur de la construction en train de souder une poutre de fer, perché et cadré à l'extrême inférieur gauche, laissant que les morceaux de glace qui flottent sur l'eau de nuit obscure du fleuve Saint-Laurent recouvrent la quasi totalité du plan. Muni de son casque de soudure, il ressemble à un astronaute qui flotte dans l'immensité d'un milieu hostile, sauvage, froid, agrippé à sa tâche. Car la nuit moderne est un artifice de l'homme, une bataille gagnée contre les éléments, une édification de villes et une soudure de lumières pour contrer la noirceur.

« *Nuits* » est une œuvre singulière du documentaire contemporain par sa qualité de tournage extérieur. Plus qu'une apologie de la nuit, il s'agit également d'un voyage, et de l'inspection minutieuse de l'ambiance et des sensations que provoque la lumière de nuit. La photographie du « Voyage d'Hiver » qui documente la nudité de la nuit montréalaise aurait pu se trouver parmi les personnages de « *Nuits* », comme si en 2014, *Nyx* avait donné auspice en fractale à des femmes pour documenter la nuit, et la donner à voir dans son mystère et sa complexité.

2.3 Chanter : sculpter l'intangible

En ce qui concerne la trame sonore du « Voyage d'hiver », en collaboration avec le vocaliste Juan Pablo Villa, interprète mexicain, nous avons exploré lors d'un enregistrement au Mexique la thématique des « silences sonores » et du « son du silence », à partir des concepts clés du projet. La mission expressive : comment dire *silence*, *lumière* et *purification* avec la voix ? L'esthétique qui prévaut sur cette improvisation de 9:55 minutes est celle du *yodl*, mais surtout celle du « chant harmonique », une technique vocale dont nous réviserons ici les origines, la forme et les usages de cet art vocal.

Le massif montagneux de l'Altaï, compris entre la Russie, la Chine, la Mongolie et le Kazakhstan, est souvent considéré comme l'origine du chant harmonique, aussi connu sous le nom de « chant diphonique », puisqu'il permet d'émettre simultanément un ton grave et une fréquence aiguë. C'est dans une province de l'ex-Union Soviétique, la Touva, que l'on retrouve cette forme de chant dans sa forme la plus étonnante, allant même jusqu'à la combinaison de trois voix simultanées.

Dans les nuits glaciales de l'Oural, les paysans imitent le bourdonnement de la guimbarde, le charriot tiré par les chevaux, et produisent au même temps des fréquences aiguës. Les travaux du sémiologue Aksenov en 1964 sont les premiers à étudier scientifiquement cette technique, puis en 1973, les ethnomusicologues Hamayon et Helffer parlent de « voix guimbarde ou voix dédoublée ». On l'appelle aussi « chant de gorge ». Dix ans plus tard, Harvilahti et Kaskinen la rebaptisent « *overtone singing* ». (Barraqué, 1999, p.44)

Cette technique de chant diphonique « permet à une personne de produire un timbre vocal caractérisé par deux notes de fréquences différentes (chanter deux notes en

même temps). Il s'agit donc de faire du chant polyphonique (à plusieurs voix) au moyen d'un seul organe vocal combinant d'une part une voix grave de base (de gorge, de tête, etc.) et d'autre part, grâce à divers positionnements de la langue ou des lèvres, une voix plus aiguë » (Barraqué, 1999, p.29). En effet, comme l'explique Miroslav Grosser « il n'y a rien à produire, les *overtones* sont déjà là » (Grosser, 2001). Car les *overtones* ou « harmoniques naturels de la voix » sont les fréquences aiguës *filtrées* par la position de la langue à partir de la fréquence composite de la fréquence de base grave. Quand on chante une ton (la note fondamentale), en fait on chante plusieurs tons au même temps (les différents *overtones*), mais nous les écoutons comme un seul ton. Avec les techniques du chant diphonique, la bouche filtre tous les *overtones* qui le composent, sauf un, qui est le *overtone* que l'on entend comme la note aiguë. (Hefe, 2014)

Le chant harmonique exprime le nomadisme de l'être, son aventure intérieure, sa faculté à se transformer, à se fondre dans de nouveaux éléments, à migrer vers des steppes inconnues sans le bagage du langage, de la culture, de l'écriture. Chasseur de sons, de formes, de sensations, répondant aux multiples appels de la nature et des êtres qui l'entourent, il défriche des espaces vierges et propose de nouvelles donnes sonores par l'expression vocale. (Barraqué, 1999)

Cette technique vocale est caractéristique des chants des moines tibétains, qui l'utilisent sous forme de mantras lors de leur méditation, et dans les cérémonies sacrées. On retrouve cette forme de chant également dans les cérémonies de populations inuit, dans le Grand Nord canadien.

2.4 Mettre en scène une ambiance

Les ambiances ne sont pas des « choses » à proprement parler, mais des atmosphères que l'on *ressent* dans un espace donné. Comment créer quelque chose d'intangible, et

pourtant si réellement percevable ? Pouvons-nous *fabriquer* une ambiance ? La manipulation de la lumière et du son, par leur caractère intrinsèquement éthéré, est essentielle dans la fabrication d'atmosphères. Chacune constitue d'ailleurs un métier, celui de *concepteur de lumières* et *concepteur son*.

La fabrication d'atmosphères, tant qu'elle concerne une mise en forme et la construction de l'espace géométrique et de son contenu ne peut pas reposer sur les qualités concrètes de l'espace et des choses qu'il abrite. Ou plus précisément, cette fabrication n'est pas liée aux déterminations des objets mais à leur manière d'irradier l'espace pour servir de générateur d'ambiance. (Böme, 2008, p.226)

Dans cette installation, l'assemblage médiatique sert à construire l'espace géométrique et performatif, mais particulièrement, c'est la manipulation des lumières, organique et synchrone avec le son, qui investit l'espace d'un caractère émotionnel, qui crée une *ambiance*.

« Le vrai caractère d'une création ne consiste pas réellement à produire une chose, mais à rendre possible l'apparition d'un phénomène en installant les conditions propices » (Böme, 2008, p.224). Voilà tout l'enjeu de cette installation lumineuse.

CHAPITRE III

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

3.1 L'œuvre-parcours

Mon œuvre n'est pas seulement un objet, une installation matérielle dans l'espace, issue certes, d'un cheminement. Mon œuvre est un parcours. La forme matérielle se dégage d'un processus relié à l'âme que les alchimistes et Jung appellent la *nigredo*, processus par lequel un puissant désir de lumière (la *materia prima*) fut décomposé et rendu à un stade plus avancé après que la conscience ait dû affronter l'ombre. Le catalyseur du processus : le voyage ; les Forces contraires : la noirceur, la solitude, l'inconnu, le froid qui démantèle la conscience.

Joseph Campbell décrit dans « The power of myth » (Campbell, Moyers et OverDrive Inc., 2011) deux possibilités de dénouement lorsque le Héros mythique, en quête de son Soi, est mis à l'épreuve décisive et confronte dans la lutte le monstre, la Force qui est exactement opposée à son Soi. Il se peut que cette Force l'anéantisse et le démantèle, et qu'il se retrouve démembré au fond de l'océan, en attendant que quelqu'un vienne le sauver. Voilà ce qui m'est arrivé après avoir affronté mon premier Hiver au Canada, à des températures qui m'étaient radicalement étrangères venant du Mexique, et m'installant à l'étranger pour la première fois. L'autre possibilité de dénouement, la victoire, est celle qui appartient au Héros qui maîtrise son adversaire en incorporant la Force du monstre à sa propre Force. C'est ce que j'ai expérimenté pendant mon deuxième Hiver canadien, en sortant seule, la nuit, faire des photographies à longue pose, à des températures extérieures de -25°C ou -30°C, avec mon appareil photo et mon trépied pour toutes armes que je traînais dans la neige.

En termes spirituels, une œuvre-expérience s'est opérée, dont je suis la matière

vivante d'accomplissement. Je parle bien sûr de la *Nuit obscure* que j'ai expérimentée de pair avec la création de cette pièce.

Cette œuvre plastique est l'issue, l'intégration matérielle d'une transformation. Je ne suis plus la même, après avoir tempéré mon âme à froid.

3.2 L'œuvre-objet : composantes matérielles

Du point de vue matériel, cette installation consiste en l'articulation dans l'espace de l'image, de la lumière, et du son. Son objectif : conformer un environnement immersif, le scénario d'une *Immersion Lumineuse*, où les spectateurs peuvent faire une expérience directe de la lumière, et être transportés par les images dans un voyage d'hiver au cœur de la nuit.

L'installation eût lieu le 6 Août 2014, à l'Agora Hydro-Québec, Hexagram-UQAM, (Centre de recherche multidisciplinaire de l'Université du Québec à Montréal), une magnifique salle choisie par son équipement technique quant à l'éclairage, mais surtout par la générosité de ses dimensions, la hauteur étant un élément particulièrement recherché pour cette œuvre, et par son infrastructure conçue pour émuler une *black-box*, une salle où l'on crée de l'obscurité grâce à des rideaux en velours noirs disposés tout autour de la salle, et dont le plancher est également noir (« voir Annexe C »).

La trame sonore, une pièce vocale de 9:55 minutes de durée fixe, délimite la durée du spectacle ou « installation performative ». Elle constitue la colonne vertébrale de la scénarisation, puisque l'intensité d'éclairage des sculptures lumineuses et la cadence d'enchaînement des images photographiques intégrées dans une vidéo furent synchronisées par rapport aux mesures musicales de la pièce vocale.

La sélection des photographies fut réalisée en fonction de leur qualité esthétique par rapport aux dimensions d'affichage final de l'écran de la salle, et en connivence avec les sculptures lumineuses. Les meilleures 58 images issues de 19 séances de travail photographique prises la nuit, à l'extérieur, durant les mois de janvier, février et mars de l'hiver 2014 furent retenues, selon leur qualité et leur concordance esthétique avec les sculptures lumineuses, de façon à intégrer une véritable composition visuelle de la scène. À un moment donné du spectacle, lorsque les harmoniques de la voix se détachent le plus distinctement de la pièce vocale et que les sculptures lumineuses s'éteignent pour concentrer l'attention, des « *auroras montréalaises* » inventées (comme l'ingénieux titre du roman de Monique Proulx), font leur apparition sur des scènes de la ville de Montréal, recrées par des effets de style *light painting* : des captations photographiques (longues pauses) de mouvements de lumière captées séparément, puis retravaillées sur Photoshop pour ensuite être intégrées comme une couche de fusion manipulable sur Adobe Première, le logiciel de montage de la vidéo.

De même, trois sculptures lumineuses furent confectionnées. Chacune est suspendue à la grille technique de la salle d'installation, autour de trois spots de lumière d'éclairage théâtral LEKO LITE, respectivement. Ce type d'éclairage (*Ellipsoidal Reflector Spot ERS*) permet de projeter un faisceau lumineux très puissant (800 Watts), dont la forme ellipsoïdale et le focus peuvent être réglés manuellement. Ces lampes permettent également l'ajout de gélamines de couleur devant le bulbe, des films de polyester recouverts d'une couche d'encre qui « colorent » le faisceau de lumière. Pour cette installation furent employés les filtres ROSCO # 23 (lumière orange, comme les lampadaires nocturnes), ROSCO # 59 (lumière bleue, comme couleur associée à la nuit), alors qu'une lampe resta sans gélamine, projetant une lumière blanche (associée à la voix du voyageur).

Chaque sculpture fut confectionnée à partir d'une structure démontable légère en bois, conformant un cerceau (polygone ellipsoïdal de 8 côtés: 7 côtés de la même longueur,

et un légèrement plus large) dont le centre coïncide avec la lampe LEKO (« voir Annexe C »). Chacune assujettit sept rouleaux de papier parchemin, déroulés du plafond jusqu'au plancher (17 pieds de hauteur) pour la sculpture la plus imposante, et déroulés à la moitié pour les deux autres. Ce matériau fut choisi après une phase initiale d'expérimentation sur d'autres matériaux (ruban blanc, fil en nylon, toile organdi) par son extraordinaire capacité à diffuser la lumière, et à créer une ambiance esthétiquement intéressante, et notamment par le caractère profondément aérien et fragile du papier. L'on obtient ainsi trois sculptures lumineuses attachées à l'infrastructure d'éclairage de la salle, dont l'intensité peut être modulée par les *gradateurs* ou variateurs de luminosité de la salle (« voir Annexe D »). La question de la manipulation des lumières en salle était l'aspect qui m'était le moins familier quant à ses dispositifs et composantes. À l'aide d'un patch programmé sur Max MSP, il a été possible d'enregistrer dans une séquence MIDI la séquence de mes mouvements sur la console en salle, en fonction de mon écoute *in vivo* de la bande sonore. Le début de la séquence MIDI est synchronisé avec le début de la bande sonore. L'immense avantage de la démarche fut d'enregistrer la séquence des lumières *en fonction des conditions finales de la salle de présentation*, projetées avec les gélamines de couleur choisies *sur* les structures en papier accrochées, déployées (en variant leur longueur) et disposées dans l'espace et à leur emplacement final. Toute une coordination d'éléments techniques est requise, ainsi qu'une bonne collaboration avec le technicien de salle, pour ce faire. En étant une manipulation tout à fait organique, plusieurs échantillons d'enregistrements ont été essayés afin de choisir le plus intéressant.

Quant à la trame sonore, l'intention fut de créer une pièce aérienne, épurée, qui suggère l'immensité de l'espace, l'immensité de la nuit. À la fois, cette immensité est un espace très intime, celui de l'air qui remplit les poumons. L'intention fut de chanter la lumière, et de représenter avec les harmoniques naturels de la voix cette lumière

physique qui provient d'une verticale à l'infini, et qui se meut incessamment dans la stratosphère.

Le chant des baleines rorquals, une voix animale issue des abîmes les plus profonds, et dont la fréquence est pourtant plus haute que les harmoniques célestes aigus de la voix humaine, introduit l'improvisation vocale. La première partie de l'improvisation vocale est une séquence de respirations tonales. La substance aérienne est immédiatement sollicitée. Les inhalations et exhalations tonales profondes sont espacées par de grands silences, ce qui suscite une atmosphère d'intériorisation et invite à un état méditatif, dispose à la contemplation. S'ensuit le début du chant diphonique, enregistré et mixé en temps réel à l'aide d'un *looper*, ou séquenceur. Ici, par les harmoniques enregistrées dans le *looper*, l'emphasis est faite sur les harmoniques aigües, afin de suggérer des vibrations subtiles de la lumière, et surtout, par correspondance spatiale, une altitude verticale où se meut cette lumière. Ces harmoniques sont la « base » sonore pour un chant en solo, individuel, humain, qui se veut l'expression d'un sentiment de profonde joie et liberté.

La trame sonore traduit la présence du voyageur. C'est la narration ascendante de son périple dans les profondeurs de la nuit, qui débute dans une obscurité marine et les sonorités de l'abyme, ensuite le voyageur fait contact avec l'air par intermédiation de ses poumons, lui permettant de respirer dans une zone médiale et méditative, puis aboutit dans un chant qui se veut une incantation à la lumière.

L'assemblage des trois médias, la vidéo, la lumière et le son fut synchronisée à l'aide d'un *patch* du logiciel MAX, qui déclenche au même temps le point 0 du tempo de la bande sonore, le point 0 d'une séquence MIDI qui contrôle la séquence d'intensités des lampes LEKO et le point 0 de la vidéo. Deux ordinateurs, reliés entre eux par un réseau *ethernet*, furent employés. L'ordinateur *maître* lit le *patch* MAX qui gère le spectacle, et s'occupe aussi de lire la séquence MIDI qui contrôle les lumières. Cet

ordinateur est branché à un clavier MIDI, qui à son tour est branché à une console d'éclairage qui communique avec le réseau DMX de la grille technique de la salle. L'ordinateur *maître* envoie un signal de déclenchement au deuxième ordinateur, chargé de lire la vidéo. Le programme de mapping *Millumin* a permis de gérer la projection de la vidéo, et reçoit le signal de déclenchement depuis l'ordinateur master grâce à ses fonctionnalités d'entrée d'information par langage MIDI/OSC. Le spectacle est reproduit en boucle, ou peut être démarré/arrêté manuellement, au loisir.

CHAPITRE IV

COMPTE RENDU DE LA PRÉSENTATION DE L' ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE

4.1 Fleur d'une nuit

L'œuvre fut présentée publiquement lors d'une représentation unique, la nuit du 6 août 2014, à l'Agora Hydro-Québec, Hexagram-UQAM, au cœur du Quartier des Spectacles, à Montréal. La stratégie de diffusion employée fut vraisemblablement efficace, puisque l'installation fut visitée environ par une soixante-dizaine de personnes pendant les trois heures que dura le vernissage (« voir Annexe C »). La présentation fut annoncée sur le réseau Facebook, d'une part, et d'autre, par l'envoi de courriels personnalisés avec l'affiche adjointe (« voir Appendice A ») , à titre d'invitation pour le réseau social de la photographe à Montréal, et à titre informatif pour son réseau social au Mexique.

Les performances furent lancées manuellement, l'affichage en boucle ne sembla pas pertinent selon la dynamique d'entrée et de sortie des spectateurs. Au total, en réception du sentiment collectif et à la dynamique du public, le spectacle fut représenté cinq fois durant la soirée. Une autre représentation eût lieu de jour, plus tôt dans la journée à l'intention des membres du jury, or celle-ci n'égala pas la représentation en soirée. De toute évidence, la Nuit extérieure insuffle toute sa force et son ambiance à cette installation, qui lui tient dialogue.

La présentation officielle se fit en deux modalités, qui servirent à tester *in situ* l'installation avec le public : la première se fit avec la salle séparée en deux par un grand rideau de velours, laissant l'œuvre dans un espace plus restreint afin de souligner l'aspect envoûtant et immersif de l'installation, puis, voyant que ce procédé n'était pas nécessairement efficace puisque en réduisant les dimensions de l'espace les

spectateurs fixaient plus l'écran ayant peu de recul pour observer l'installation dans son ensemble, le rideau intermédiaire fut levé dès la troisième représentation, et l'œuvre prit son ampleur dans la totalité de la salle. Ce fut alors que la concentration des spectateurs fut la plus importante en nombre, et, comme par la magie du nombre,...*un, deux, trois*, à la troisième représentation, nous vécûmes tous un moment collectif de grande beauté et émotion.

4.2 Arrimage des axes conceptuels et de la mise en œuvre

Le double visage de la nature onde/particule de la lumière a été clairement vérifié et reconnu lors de la confection des sculptures lumineuses, dans le sens où la lumière n'est visible que si elle percute la matière. Pour exprimer « *lumière!* », il a fallu trouver un matériau suffisamment opaque pour la retenir, mais suffisamment mimétique avec ses caractéristiques d'onde dans l'espace pour l'habiller, — sans gravité (ou presque), aérien, flottant, transparent —, et aussitôt s'effacer pour faire ressortir la présence et la beauté de son modèle. L'« opacité transparente » du papier parchemin et sa haute capacité à diffracter la lumière, disperser ses rayons lumineux, a été retenue pour matérialiser l'intangible, et pourvoir d'un corps à la lumière dans l'espace de l'installation.

D'autre part, les colonnes de lumière furent confectionnées pour que le spectateur rentre son corps dans l'enceinte de la colonne et reçoive par le haut de sa tête une douche de lumière. Ce procédé fut mis en place intuitivement, ce n'est après l'investigation théorique que l'on a découvert les fonctions de l'hypothalamus et de l'épiphyse, très probablement située dans la partie haute du cerveau humain à un stade premier de son évolution, ainsi que la signification métaphysique de la séphira *kéther*, couronne, de la Kabbale, comme point d'entrée de la « lumière spirituelle » dans le corps humain. Sachant que pas tous les spectateurs oseraient rentrer dans la colonne de lumière blanche, les deux autres sculptures lumineuses furent raccourcies pour

faciliter le déplacement des spectateurs *sous* les faisceaux de papier, chose qui s'est avérée, et expérimenter cette même immersion verticale de lumière. Note à part, on peut constater dans les vues photographiques prises depuis l'espace, comment aurores boréales font une véritable couronne de lumière dans la calotte glaciaire de la planète Terre ...

Certes, une des valeurs communicationnelles et communautaires majeures de cette œuvre est sa disposition *luminostimulante*, en concordance avec les valeurs *luminothérapeutiques*, pour offrir aux spectateurs un espace novateur riche en stimuli de lumière.

Un des commentaires des plus fréquents adressés par les spectateurs fut la constatation de l'absence totale de présences humaines dans les photographies. Quelques-uns, plus avertis, ont constaté la présence d'un seul personnage, une figure masculine tournée de dos, avec un long manteau noir, qui apparaît dans une des photographies les plus lumineuses de la série. Ce personnage, qui sait, pourrait être la seule apparition visible de la figure du voyageur dans la nuit de l'hiver. Les spectateurs ont saisi clairement cette sensation de solitude et de dépouillement profond dans la traversée de la nuit géographique. Les opinions se partagèrent entre ceux qui trouvèrent cela troublant, une solitude qui inspire une sensation ambiguë et inquiétante, et d'autres, par contre, qui ont trouvé cela très pacificateur, comme si ils avaient accédé à une certaine pureté à travers ces images de la ville dénudée sous la neige et la nuit. Il y a là la constatation de la transmission des sensations propres à la *nigredo*, selon l'interprétation jungienne, pour les uns, et d'autre part, pour ceux qui y retrouvèrent cette sensation de pureté et de paix, il s'avère que les photographies (et l'œuvre dans son ensemble) ont été la concrétisation de la phase de l'*albedo*, la blancheur, la lumière physique et symbolique, suite à la *rubedo* (l'effort de production de l'installation) qui suivit la *nigredo* que fut le processus créatif de la photographe, décrit comme la Nuit de l'âme, dans les termes de Saint Jean de la Croix.

Autrement, l'œuvre est la mise en forme *simultanée* de cette *nigredo* et de cette *albedo*. La dualité des opposés est, nous l'avons vu, l'axe conceptuel majeur qui traverse l'œuvre dans son ensemble. Dans les photographies, il y a dualité dans l'*albedo* de la neige contraposée à la *nigredo* du ciel profond de la nuit, dualité horizontal/vertical dans les prises de vue où les arbres, colonnes et bâtiments s'érigent sur un horizon parfaitement démarqué, dualité dans la fiction/réalité des images à longue exposition qui condensent une lumière qui n'existe pas pour l'œil nu. Il y a dualité, évidemment, dans la présence dramatique des sculptures lumineuses qui se détachent de la noirceur de la salle d'exposition.

Il y a une contradiction frappante dans la démarche : chercher vivement à créer de la lumière puis être conduite vers les zones les plus obscures, les *nigredos* de la psyché, est en soi un paradoxe ; il y a dualité dans les *lumières du nord*, brillantes et visibles que dans la noirceur de la nuit ; dualité dans la présence constante du voyageur parmi le vide, l'absence totale d'humanité dans ce paysage hivernal ; dualité enfin dans la forme diphonique du chant, émettant simultanément des registres graves et des fréquence aigues de la voix (*overtones*), une des composantes de l'œuvre qui met le plus clairement en évidence les *Mystérium Conjonctionnis*, l'union des contraires, où le voyageur exprime dans son chant la numinosité, secrètement contenue dans la détresse qu'avait été son passage par la Nuit de l'Âme. Cette œuvre manifeste les *Mystérium Conjonctionnis* de manière évidente, par le fait de parler de la Nuit, de l'obscurité, en se servant de la lumière. Ou parler de la lumière, en faisant appel à l'histoire de la Nuit.

Particulièrement à travers la sculpture de lumière bleue, représentant la nuit, et la palpitation de son intensité dans la noirceur de la salle, par un effet de persistance rétinienne on a même cette impression de *voir* les *Mystérium conjunctionnis* dans l'espace. Le seuil de perception est très bas, et l'on ne sait plus si la lumière surgit du

noir, ou bien le noir surgit de la lumière. Une belle image où se concrétise une des plus importantes révélations de cette œuvre: la compréhension de *la luminosité immanente à la noirceur*.

Autrement, le spectateur prend sa place à la croisée de plusieurs *quaternios*, «deux séries de contraires entrecroisés », qui le situent au centre de plusieurs croix qui se déploient dans l'espace symbolique comme physique : le spectateur est centre de l'Immersion, au centre d'un univers clos de significations qui retentissent dans l'espace dans une enceinte également close, l'espace cavernaire de l'installation. Sa présence dans l'espace constitue l'*unification* de ces séries de *quaternios*, et, au même temps, son corps vivant sous les sculptures lumineuses, en déplacement, *complète* et *achève* l'installation. Son corps dans l'espace devient l'acteur-performeur de ce « Voyage d'hiver » à la vue *des autres* spectateurs. En ce sens, la totalité de l'œuvre, sa version finale unifiée, *nécessite* la présence du spectateur dans l'espace. « Les couples d'opposés transcendent la conscience » (Jung et Franz, 1980, p.32) et cette transcendance est à la fois incarnée par la présence du spectateur au sein de l'installation.

4.3 Retour critique de la démarche

Cette installation immersive est, pour ainsi dire, une expérimentation d'« alchimie médiatique ». La devise des alchimistes souvent répétée « *solve et coagula* », (dissous et coagule) s'applique bien dans le travail d'entrelacement des différents médias, autour de l'axe Lumière-Nuit. Il a fallu dans la démarche de création se confronter à un état initial dans lequel les thèmes étaient apparemment en lutte les uns avec les autres, et les médias étaient dispersés pour inventer un enchevêtrement capable de ramener à l'*unité* les éléments et leurs qualités séparées. Si bien la lumière est le thème recteur de cette recherche, paradoxalement c'est le son, *le souffle*, qui prit

la fonction du mercure alchimique qui rend possible la *coagulation médiatique* afin d'aboutir à l'intégration d'un spectacle cohérent.

En effet, tant au niveau matériel-médiatique comme symbolique, c'est le souffle — le chant —, qui a rendu possible l'intégration des médias, et la cohésion narrative de ce « Voyage d'hiver. ». La régulation de l'intensité de la lumière, ainsi que la cadence de déferlement des images et même le choix synesthésique des images se fit par rapport aux tons et aux variations de l'improvisation sonore. Voilà comment les silences sonores correspondaient à l'absence de lumière, les inhalations et exhalations tonales du voyageur se traduisaient par une accentuation et diminution, respectivement, de l'intensité lumineuse des sculptures, et que les harmoniques de la voix chantaient l'apparition des aurores boréales.

Cette supplantation du rôle directeur et cohésif du son par rapport à la lumière dans l'agencement des médias n'est aucunement surprenante. De prime abord, la musique s'élague dans le temps, et définit une séquence temporelle qui accueille la présentation séquentielle des images et des variations de l'intensité lumineuse des sculptures dans le temps. Mais il est une caractéristique du son qui est plus « réunificatrice » dans cette installation : il occupe tout l'espace, il est omniprésent dans la salle, tandis que la lumière, dans cette salle conçue comme une chambre noire, est directionnelle. En effet, l'« immersion lumineuse » se produit de façon totale à proximité des sculptures lumineuses, tandis que les rideaux de velours noir absorbent la lumière ambiante. Ils démarquent en effet les sculptures, et rendent beaucoup plus puissante l'expérience immersive sous les projecteurs, mais pour ce qui est de la totalité de la salle, ils absorbent la lumière.

Alors, le *pneuma*, le souffle du voyageur, est rendu visible à travers la synchronisation du chant et de l'animation des sculptures lumineuses. C'est là la véritable « immersion lumineuse » : le voyageur insuffle par son chant la lumière. Il

est une lumière symbolique qui le guide à travers son voyage d'hiver, et cette lumière est transmise au spectateur à travers la lumière physique, palpable et envoûtante, des sculptures lumineuses. Le *pneuma*, l'âme, devient lumière.

La salle d'installation conçue comme une *camara obscura* devient alors l'enceinte qui héberge la trame de la Nuit. Les sculptures éthérées en papier qui s'animent sous l'effet de la lumière manifestent cette *luminosité immanente de la noirceur* qui nous fut donnée à comprendre dans cette Recherche-Création. Aussi, cette enceinte devient la Nuit aimable et protectrice que Saint Jean de la Croix évoque dans son poème, afin de célébrer les noces mystiques entre la dualité opposée de l'ombre et de la lumière.

4.4 Retour critique du public

Plusieurs spectateurs ont manifesté l'envie d'être encore plus « immergés » dans l'installation, notamment en amplifiant les dimensions de l'image, dans une projection à 180 degrés de vision, et accentuer la monumentalité des paysages et de l'envoûtement de la nuit. C'est donc essayer une nouvelle harmonie dans les proportions des médias visuels, sans perdre la verticalité acquise dans cette salle, et l'effet envoûtant de noirceur qu'elle a su procurer.

À propos de cette cohésion des médias, une spectatrice, qui travaille dans les décors de cinéma et à la télévision de Radio Canada télévision, a suggéré l'utilisation de Neige carbonique dans l'installation afin de renforcer la cohésion des éléments dans l'espace, *coaguler* dans l'éther la lumière émise par les sculptures en papier avec l'image projetée, et en passant, donner cette ambiance de brume et de froideur caractéristiques de l'hiver. La suggestion m'a semblé très ingénieuse, et suscite ma curiosité à savoir quelle impression donneraient les sculptures lumineuses dans cette ambiance, le rendu de diffraction de la lumière, sans pourtant perdre de la netteté

dans l'image vidéo, qui devrait alors être retro-projetée afin de ne pas percevoir le faisceau lumineux frontal du projecteur.

Aussi, plusieurs spectateurs ont souligné le caractère esthétiquement plaisant et surprenant des images, la plupart des montréalais ont reconnu leur ville avec réjouissance, et quelques-uns ont manifesté de n'avoir pas eu l'occasion de connaître certains endroits, et de contempler la ville et l'hiver sous une lumière différente. Un spectateur, qui ne connaissait ni la photographie ni ses origines, a ressenti que ces photos « n'étaient pas prises par une québécoise », distinguant des nuances dans la composition, la palette de couleurs, et le sentiment général de ces images.

CONCLUSION

Il a fallu trois ans pour aboutir à trois heures de spectacle. Un an pour préparer l'arrivée au Canada, deux ans de parcours de Maîtrise. Et qui saurait mesurer le temps, sinon en termes d'intensité de vie, en mesure de ce que l'on apprend, le temps que prend le germe d'une vision, le temps de la manifester dans l'espace et le temps du réel. D'un parcours marqué par la rencontre éblouissante et fascinante des lumières au théâtre, la photographie, l'observation amoureuse de la lumière, jusqu'à la confection d'une première « *Immersion Lumineuse* », un espace conçu pour se faire caresser par la lumière et les images.

Maints problèmes techniques ont été rencontrés dans la préparation en salle du spectacle, une coordination étroite avec le technicien de salle a été requise pour arriver à but. Pendant quelques mois, lors de la préparation de la séquence des lumières, quelque chose de tellement simple comme allumer trois spots de lumières et les manipuler paraissait toute une prouesse. « *Fiat Lux !* » semblait-on s'écrier chaque fois qu'on arrivait à allumer les lampes, et à le faire en synchronie avec la bande sonore.

Oui : l'espace scénique est revêche. Il nécessite pour être conquis et habité une persévérance à preuve de tous les caractères, la collaboration étroite et sans défaillance d'une équipe de travail, et une force de vie intense. C'est le prix du miracle.

Il eut lieu au troisième coup, lorsque le rideau qui divisait la salle s'ouvrit après deux premières représentations, et quelques soixante-dix personnes, debout, recroquevillées sur le sol, ou déambulant sous les sculptures lumineuses, ont vécu pendant neuf minutes ce « Voyage d'Hiver ». Silence complet dans la salle, toute l'attention était retenue dans le spectacle. Ce n'était plus une installation, cela

ressemblait plus à une salle de cinéma sans sièges, libre, intervenue plastiquement par trois sculptures lumineuses. Une enceinte immersive investie par l'image, la lumière, et le rassemblement grégaire et concentré d'humains qui partageaient l'espace et vivaient une contemplation dynamique à l'unisson.

Le mariage sacré entre l'Ombre et la Lumière, la *Mystérium Coniunctio*, eût lieu. Ces deux partenaires, dont l'un ne peut vivre que par la disparition de l'autre, se sont unis dans un rite collectif. La dichotomie lumière/obscurité, celle du jour et de la nuit qui a fondé l'imagination primitive, à l'origine de la symbolique instinctive du blanc/noir, vie/mort, et facilité la logique dialectique du oui et du non sur laquelle est fondée notre civilisation, sembla être dépassée le temps de quelques minutes.

La noirceur s'est incorporée dans la lumière, tout comme le silence s'est incorporé au chant. Fondé sur des techniques vocales utilisées pour des cérémonies dans diverses latitudes, un chant incantatoire a mené cette installation, Mais « ce n'est pas le chant qui est sacré, c'est le lien qu'il tisse entre les êtres » (Barraqué, 1999, p.40). Ceci fut d'autant plus vrai lors de cette soirée de représentation.

Si la présence d'un seul individu, sa présence à la vie et au moment présent lui permettent l'« illumination » d'assimiler simultanément deux conceptions opposées, d'appréhender son unité avec le tout, sa présence parmi d'autres, l'effet synergique du mouvement collectif est aussi un puissant facilitateur. Les spectateurs de cette œuvre n'ont certainement aucune idée de la dissertation sur les dualités qui pose les fondements théoriques de cette recherche, cependant, ce dont je suis certaine, c'est que ce soir là, plusieurs d'entre eux ont *sent* quelque chose. Quelque chose leur a été transmis. Les mots vidés de sens que l'on peut recevoir lors d'un vernissage n'ont rien à voir avec le regard vrai des personnes, leur attitude, leur ouverture aux autres et l'esprit de fluidité qui se manifeste en communauté.

Ce soir, je n'ai pas peur de le dire, nous connûmes une sorte d'élévation, un petit cran a été remonté dans l'esprit collectif. Quelque chose a nourri, a rassasié.

Parler de l'Hiver un soir en plein milieu de l'Été. Cela semblait le comble des *Mystérium Conjonctionnis* dans le hasard des dates, mais les œuvres et les faits ont une logique propre qui ne nous appartient pas. Souhaitons-le, soit un signe pour transporter le « Voyage d'Hiver » dans des régions du monde où la neige n'existe pas, et montrer dans toute leur splendeur ces images du Canada.

Une grande question a été posée d'emblée : que signifie vivre sous la lumière?

Encore, comment soutenir esthétiquement et matériellement un discours plastique capable d'enchanter, proposer au spectateur un sanctuaire de lumière qui le reconduise à sa lumière ? Nous commençons et nous finissons par une énigme, ayant traversé par un mouvement qui conduit de la *nigredo* vers la lumière, jusqu'au mystère de *la luminosité immanente de la noirceur*.

Le concept des *Mystérium conjunctionnis*, l'union des opposés, est une idée très attrayante puisqu'elle implique une complétude psychologique. Mais l'énormité de la lutte impliquée dans n'importe quel engagement avec l'altérité —la lumière devant la noirceur —, quelque chose devant son contraire, est mise de côté conformément ce concept est progressivement assimilé et pris par acquis. L'idée de totalité peut être un raccourci qui laisse de côté des tensions significatives et puissantes.

En effet, tant que nous nous accommodons dans l'idée d'union et d'intégration, jusqu'à en faire une caricature ou un cliché, nous manquons l'idée fondamentale de *paradoxe*, alors que le paradoxe est essentiel pour comprendre la véritable totalité. Pour Jung, « le paradoxe est caractéristique de toutes les situations transcendantales », parce qu'il donne à lui seul « l'expression adéquate d'une nature indescriptible » (Micklem, 1990,

p.8). On revient au point du départ, celui du désir, en constatant que la simple maîtrise intellectuelle n'est pas une résolution suffisante pour le problème des opposés : il faut *sentir, être présents* devant les paradoxes qui expriment la complexité de notre propre âme. « Le paradoxe enrichit, parce que seul le paradoxe arrive à s'approcher de la complexité et la plénitude de la vie.» (Micklem, 1990, p.8). L'art est capable de saisir ces paradoxes. Il ne les explique pas. Il les *transmet*.

ANNEXE A

INSTALLATIONS LUMINEUSES CONNEXES



1_CARLITO CARVALHOSA_Sum of days_2011



2_LYGIA PAPE_Ttéia IC_a_2002



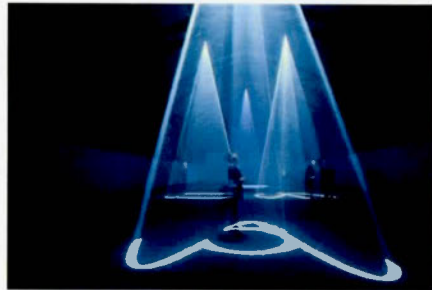
2_LYGIA PAPE_Ttéia IC_b_2002



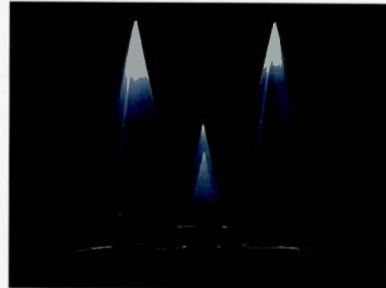
3_CERITH WYN EVANS_S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E_2010

ANNEXE A

INSTALLATIONS LUMINEUSES CONNEXES



4_ANTHONY MC CALL_Five minutes of pure sculpture_a_2012



4_ANTHONY MC CALL_Five minutes of pure sculpture_b_2012



5_JAMES TURELL_Begehbar Installation_Stuttgart_2009



5_JAMES TURELL_Ganzfeld_2013



6_ANN VERONICA JANSENS_Chapelle St Vincent_Grignan France_...



6_ANN VERONICA JANSENS_Rose_2007



6_ANN VERONICA JANSENS_Skyblue and Yellow_2005



7_OLAFUR ELIASSON_I only see things when they move_2

ANNEXE B
PHOTOGRAPHER DE NUIT



8_JESSIE TARBOX BEALS par John Mack_1905



9_ALFRED STIEGLITZ_Nuit Glacée_1898



10_CENCI GOEPEL_JENS WARNECKE_Landmark No 55



10_CENCI GOEPEL_JENS WARNECKE_Landmark No 66

ANNEXE C
DOCUMENTATION AUDIOVISUELLE
« LE VOYAGE D'HIVER »

Le présent document est accompagné d'un DVD qui présente le matériel photographique et vidéographique qui fait état de l'œuvre « Le Voyage d'Hiver ». Il est composé de:

1. L'œuvre vidéographique « Le Voyage d'Hiver »
(Vidéo MP4 comprimé pour les fins documentaires de ce DVD.)
2. La captation vidéographique de l'installation « Le Voyage d'Hiver »
(Vidéo MP4, captation sans public du 6 août 2014,
à l'Agora Hydro-Québec, Hexagram-UQAM, Montréal)
3. La captation photographique du vernissage de l'installation
(35 images JPG, prises le 6 août 2014,
à l'Agora Hydro-Québec, Hexagram-UQAM, Montréal)
4. La documentation photographique du processus de création
5. Le présent document de mémoire en format PDF

ANNEXE D

VUE D'ENSEMBLE DE L'INSTALLATION

« LE VOYAGE D'HIVER »



APPENDICE A
AFFICHE DE DIFFUSION



BIBLIOGRAPHIE

- Bajac, Quentin. 2009. *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui?* Coll. «Qu'est-ce que... aujourd'hui?». Paris: Beaux arts magazine ; Neuflize Vie, 223 p.
- Barraqué, Philippe. 1999. *À la source du chant sacré*, Éditions Diamantel. Coll. «PLanète Voix»: Éditions Diamantel
- Böme, Gernot 2008. «Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie.». In *1st International Congress on Ambiances* (Grenoble, France, 2008), sous la dir. de Jean-François Augoyard, p. 221-228. Grenoble, France, 2008: À La Croisée.
- Bright, Susan. 2005. *La photographie contemporaine*. Paris: Textuel, 224 p.
- Bureau, Luc. 1997. *Géographie de la nuit*. Coll. «Collection La ligne du risque ; 1». Montréal: L'Hexagone, 253 , [232]
- Eberle, Martina; Haeusler, M. Hank. 2010. *Chromatophoric architecture : designing for 3D media façades*. Berlin: Jovis, 111 p.
- Franz, Marie-Luise von. 2002. *Matière et psyché*. Coll. «Bibliothèque jungienne». Paris: A. Michel, 372 p.
- Grosser, Miroslav (2001). *Souds of Light - Overtone Singing Solo*. Berlin, Freiklang
- Jean. 2001. *Dans une nuit obscure : poésie mystique complète*, Éd. bilingue. Coll. «Librio ; 448». Paris: Librio, 157 p.
- Jean, et H. Hoornaert. 1944. *La Nuit obscure ; et la Vive flamme d'amour de saint Jean de la Croix ; traduction nouvelle sur le texte de l'édition critique espagnole du P. Gérard de saint Jean de la Croix, C.D. (Tolède 1912) [par le] chan. H. Hoornaert*, Éd. rev. et complétée. Coll. «Oeuvres spirituelles ; tome 3e». Buenos-Aires Montréal: Desclée de Brower ; Granger frères, xli, 276 p.
- Jung, C. G. 2010. *L'homme à la découverte de son âme [structure et fonctionnement de l'inconscient]*. [Montréal]: La Magnétothèque, 1 disque son. (13h04)

- Jung, C. G., et Marie-Luise von Franz. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris: Laffont, 320 p.
- , 1980. *Mysterium conjunctionis : études sur la séparation et la réunion des opposés psychiques dans l'alchimie*. Paris: Albin Michel
- Keimig, Lance, et Scott Martin. 2011. *La photographie de nuit : en argentique et en numérique*. Paris: Pearson, xxviii, 258 p.
- Lauson, Cliff, et Hayward Gallery. 2013. *Light show*. Cambridge, MA: MIT Press, 203 p.
- Leslie, Richard. 2011. «Carlito Carvalhosa». *ArtNexus*, vol. 10, no 83, p. 100-101.
- Lieberman, Jacob. 2011. *Lumière : médecine du futur*. Paris: Le Courrier du livre, 263 p.
- Loy, David. 1988. *No dualidad*. Fernando Mora y David González Raga. Barcelona, España: Editorial Kairôs, 351 p.
- Marlan, Stanton. 2008. *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*: Texas A & M University Press p.
- Micklem, Niel. 1990. «I Am Not Myself: A Paradox». In *Jung's Concept of the Self: Its Relevance Today*, sous la dir. de: Jungian Postgraduate Committee of the British Association of Psychotherapists.
- Parent, Marie (2011). Le corps accidenté chez Hélène Monette et Elise Turcotte. *L'Amérique des lieux clos. Voix et Images. Littérature Québécoise*. Montréal, Québec, Canad, Université du Québec à Montréal. 37: 115 p
- Plotin, Stephen Mackenna et Bertrand Samuel Page. 1952. *The Six Enneads*. Coll. «Great books of the Western World ; v. 17». Chicago: Encyclopaedia Britannica, vii, 360 p.
- Ruiz, Federico. 1995. *Saint Jean de la Croix, mystique et maître spirituel*. Coll. «Patrimoines. Christianisme». Paris: Editions du Cerf, 322 p.
- Zuppiroli, Libero, et Marie-Noëlle Bussac. 2012. *Traité des couleurs*, Nouv. éd. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, xvii, 442 p.

Zuppiroli, Libero, Marie-Noëlle Bussac et Christiane Grimm. 2009. *Traité de la lumière*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, xix, 481 p.

Médiagraphie

Campbell, Joseph, Bill D. Moyers et OverDrive Inc. 2011. *The power of myth*. [New York]: Sourcebooks Hysteria p. En ligne.
<<http://banq.lib.overdrive.com/ContentDetails.htm?id=B4813652-EDB3-4E2C-8191-7B507F6824DF>>.

Eliasson, Olafur. < <http://www.olafureliasson.net/> > Consulté le 04-12-2014.

Goepel, Cenci, et Warnecke, Jens. < <http://www.lightmark.de/> > Consulté le 07- 12-2014.

Hefe, Anna Maria. 2014. «Anna Maria Hefe, Overtone singer and voice artist». En ligne. <<http://anna-maria-hefele.com/videos.html>>. Consulté le 02-12-2014.

Janssens, Ann Veronica. < <http://www.thaterstudio.com/exhibitions/view/the-experience-of-color-ann-veronica-janssens-diana-thater/> > Consulté le 02-12-2014.

Light Show. < <http://www.haywardlightshow.co.uk/> > Consulté le 08-04-2015.

Robert, Paul, et Alain Ray. 2013. «Le Grand Robert de la langue française : version numérique». En ligne. <www.lerobert.com>.

Rist, Pipilotti. < <http://www.pipilottirist.net/> > Consulté le 05-12-2014.

Turell, James. < <http://jamesturrell.com/> > Consulté le 02-12-2014.